Die Bedeutung des Musikalischen für die ästhetische Einfühlung in P. B. Shelleys Lyrik

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Anne Marie Lichtenberg

aus Osterburg (Altmark)

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Marburg 1935

Universitäts-Buchdruckerei Joh. Aug. Koch (Dr. C. Hitzeroth

Als Dissertation angenommen am 25. Februar 1933.
Berichterstatter: Professor Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 4. August 1933.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Inhalt.

Seite

Erster Teil.

I. Persönlichkeit 1
II. Kunstschaffen 7

Zweiter Teil.

III. Formgeschehen 15
IV. Thematik 23
V. Variation 35
VI. Rhythmus 47
VII. Klangformen 59
VIII. Stimmführung 70

Dritter Teil.

IX. Erlebnis 81
X. Beziehungen 87

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Bücherverzeichnis.

I. Texte.

The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, edit. by Thomas Hutchinson, Oxford University Press. 1927.

Shelley's Literary and Philosophical Criticism edit. by John Shawcross, London 1909.

The Letters of P. B. Shelley, Collected and edit. by Roger Ingpen, London, Sir Isaac Pitman and Sons. 1909.

Letters from P. B. Shelley to Eliz. Hitchener, London, Bertram Dobell 77 Charing Cross Road W. C. 1908.

Peacock's Memoirs of Shelley with Shelley's Letters to Peacock, edit. by Brett-Smith, London 1909.

Shelley's Lost Letters to Harriet edit. and introd. by Leslie Hotson, London 1930.

The Poetical Works of Lord Byron, Henry Frowde, London 1907.

The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge, edit. by Ernest Hartley, Coleridge, Oxford At the Clarendon Press. 1912.

The Poetical Works of John Keats, edit. by H. Buxton Forman Oxford University Press. 1925.

The Poetical Works of William Wordsworth, edit. by Thomas Hutchinson, Oxford University Press. 1907.

Tagore, R.: Creative Unity. London 1926.

Huxley, A.: Point counter Point, Tauchnitz, Leipzig.

II. Spezielle Literatur.

a) zu Shelley:

Allen, L. H.: Die Persönlichkeit P. B. Shelleys. Diss. Leipzig 1907.

Bald, M. A.: The Psychology of Shelley. Contemp. Rev. Mar. 1927.

Carpenter and Barnefield: The Psychology of the Poet Shelley. London 1925.

Dowden, Edw.: The Life of P. B. Shelley. London 1909.

Droop, A.: Die Belesenheit P. B. Shelleys. Diss. Jena 1906.

Huscher, H.: Studien zu Shelleys Lyrik. Leipziger Beiträge zur englischen Philologie, Heft 1, Leipzig 1920.

Kassner, R.: Englische Dichter. Leipzig 1920.

Maurer, O.: Shelley und die Frauen. Diss. Tübingen 1905.

Richter, H.: Zu Shelleys philosophischer Weltanschauung. Englische Studien, hrsg. von J. Hoops, Bd. 30. Leipzig 1902.

Schleypen, G.: P. B. Shelley und das Problem des ethischen Individualismus. Diss. Marburg 1925.

Schmitt, H.: Shelley als Romantiker. Diss. Marburg 1911.

Strong, A. T.: Three Studies in Shelley, Oxford University Press. London, Humphrey Milford 1921.

O'Sullivan-Koehling, Ilse: Shelley und die bildende Kunst. Diss. Freiburg 1925.

Quiller-Couch, A.: Studies in Literature. Second Series, Cambridge At the University Press. 1923.

b) zur Romantik:

Borries, K.: Die Romantik und die Geschichte. Berlin 1925.

Brinkmann, H.: Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik. Augsburg-Köln 1926.

Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

Fehr, B.: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin-Neubabelsberg: Athenaion 1923 [= Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von O. Walzel (1)].

Gundolf, Fr.: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1923.

Herford, C. H.: The Age of Wordsworth. London 1928.

Kluckhohn, P.: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1922.

Kluckhohn, P.: Die deutsche Romantik. Leipzig 1924.

Strich, Fr.: Die Ernte. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft Festschrift für Muncker. Halle 1926.

Strich, Fr.: Deutsche Klassik und Romantik. München 1928.

c) zum Stil:

Aulhorn, Edith: Der Aufbau von Goethes Wahlverwandtschaften. Zeitschrift für den Deutschen Unterricht, hrsg. von W. Hofstaetter, Lehrgang 32. Leipzig, Berlin 1918.

Becker, E.: Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck. Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 5. Bd. 1910.

Bücher, K.: Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1924.

Ebbinghaus, H.: Grundzüge der Psychologie. Leipzig 1902.

Fechner, Th.: Vorschule der Aesthetik. Leipzig 1876.

Hamann, R.: Impressionismus in Leben und Kunst. Marburg 1923.

Hock, St.: Ueber die Wiederholung in der Dichtkunst. Festschrift für Jerusalem. Wien und Leipzig 1915.

Krehl, St.: Musikalische Formenlehre I und II. Sammlung Göschen.

Kroder, A.: Shelleys Verskunst. Erlangen und Leipzig 1903.

Lipps, Th.: Aesthetische Einfühlung. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Leipzig 1900.

Meumann, E.: Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus. Leipzig 1894.

Mersmann, H.: Musiklehre. Berlin 1930.

Mersmann, H.: Musikästhetik. Berlin 1926.

Motiv und Wort. Studien zur Literatur und Sprachpsychologie. Leipzig 1918.

Müller-Freienfels, R.: Psychologie der Kunst. Leipzig 1923.

Nohl, H.: Stil und Weltanschauung, Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena 1920.

Pongs, H.: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.

Riemann, H.: Grundlinien der Musikästhetik. Berlin 1919.

Scherrer, ED.: Psychologie der Lyrik und des Gefühls. Orell Füssli. Zürich 1925.

Siebold, Erika von: Die Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Englische Studien, hrsg. von J. Hoops, Bd. 53. Leipzig 1919—1920.

Spitzer, L.: Stilstudien. München 1928.

Thummerer, H.: Audition Colorée. Literarisches Echo, Heft 15, Berlin 1911—12.

Walzel, O.: Die künstlerische Form des Dichtwerks. Berlin 1919.

Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg: Athenaion 1923—1925 [= Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von O. Walzel (3)].

Walzel, O.: Shakespeares dramatische Baukunst. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Berlin 1916.

Walzel, O.: Leitmotive in Dichtungen. Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. Jg. 2. Hälfte 1917.

Wolff, H.: Allgemeine Musiklehre. Ausgabe Reclam.

Wölfflin, E. von: Zur Geschichte der Tonmalerei II. in den Sitzungsberichten d. k. B. Akademie der Wissenschaften zu München. Jg. 1898, Bd. II.

Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. München 1926.

Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923.

Wundt, W.: Grundriß der Psychologie. Leipzig 1896.

III. Allgemeine Literatur.

Dibelius, W.: England. Leipzig 1923.

Ermatinger, E.: Das dichterische Kunstwerk. Berlin 1921.

Spranger, E.: Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig 1909.

Spranger, E.: Lebensformen. Halle 1921.

Tillich, P.: Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.

Erster Teil.

I. Persönlichkeit.

1. Wesensbildung.

Es ist schwer, die Grundlagen der Shelleyschen Existenz aufzuzeigen. Kaum einer von den Großen seines Volkes hält sein Schicksal so im Charakter beschlossen wie er. Shelley steht den Elementen gegenüber in Liebe und sehnt sich danach, sie zu formen, nähert sich ihnen aber im Rausch und geht deshalb ohne eigenes Wissen unerlöst durch die Wirklichkeit hindurch. Es gibt viele Arten von Einsamkeit, seine ist die des visionären Ekstatikers. Aus reiner Gefühlshaltung steigen seine Kräfte empor und bringen eine Fülle kühner Möglichkeiten zwar als Traum, aber niemals als Leben zur Erfüllung. Nur die Einsamkeit kann solche Phantasien entwickeln und eine hohe Geistigkeit ihnen Ausdruck verleihen, ein solches Wissen aber wird nie die Ausschließlichkeit finden, weil das ganz auf sich gestellte Selbst anstelle einer Befreiung durch den Kampf mit den Dingen das Erlebnis einer Offenbarung des Mächteringens in den Dingen bekommt. Die Kräfte dieser vornehmen, adligen Natur — durch eigene Hemmungen unverbraucht und ohne Möglichkeit zu ausbreitendem Sichentfalten — schlagen als Äußerung höchster Reizsamkeit und Sensibilität in das eigene Innen zurück und entwickeln eine unüberwindbare Weltfremdheit, welche die Einheit einer in sich ruhenden Persönlichkeit gefährden muß. Die von einem machtvollen Bildungswillen aufgehäuften, aber nicht aus den Dingen selbst erfahrenen Kenntnisse und Forschungen [1]) verlieren nie den Charakter und den Fluch des Anverwandeltseins, der sich in der vergeblichen Bemühung äußert, der Wirklichkeit gedanklich konstruierte Ergebnisse aufdrängen und in einem weiteren Stadium die Wirklichkeit durch eigene Vorstellungen verdrängen zu wollen. — So fließen in diesem besonderen Sein Anmut, Strenge, Grazie und Reinheit zu einem eigenen Unberührtsein zusammen, das als hinreißender Menschenzauber empfunden wird.

Auf zwei tatsächliche Gegebenheiten kann man Shelleys Wesensart vielleicht zurückführen: die gefühlsmäßige Orientierung seiner Weltanschauung wird beeinflußt durch die Landschaft der Heimat, in der zurückhaltenden und doch werbenden

1) Vgl. A. Droop, Die Belesenheit P. B. Shelleys.

Haltung seines Geistes ist er der Erbe des Standes, dessen Tradition und Erziehung seine Entwicklung mitbestimmen.

Es ist der Reiz der südenglischen Landschaft, daß ihre ruhigen, einfachen Linien den Menschen warm ansprechen, ohne ihn zu überwältigen und sich bereitwillig erschließen, wenn man sich ihnen fragend naht. Das satte Grün des Sommers gibt das Gefühl einer lebendigen Nähe, bis der häufige Nebel im oft sehr langen Winter diesen Kontakt unterbricht und die Seele zur Auseinandersetzung mit sich selbst zwingt, um den Umgang mit der Natur zu ersetzen. Wenn dann der Mensch das innere Gleichgewicht gefunden hat und zur Bewußtheit erwacht, sieht er sich plötzlich ohne Vermittlung einer überraschenden Unbegrenztheit gegenüber. Der Horizont ist in Südengland so gut wie niemals abgeschlossen, wir sehen weite Wiesenflächen, hin und wieder etwas Wald, hinter den Dünen das Meer. Immer liegt alles offen, und dem Menschen, der einsam in dieser unwirklichen Ausdehnung steht und eine wachsende Sehnsucht in sich fühlt, sie irgendwie zu überwinden, bieten sich zwei Möglichkeiten für ein seelisches Gegengewicht: die Tat in der Gemeinschaft der Menschen als Stütze, Bereicherung, wenn möglich Erfüllung oder die Hingabe an die Natur als Lösung, Vertiefung, d. h. Erlebnis. Shelley hat die heimatliche Landschaft immer geliebt, sie bildet den Hintergrund in allen seinen Gedichten, und fern von ihr träumt er sich stets an die Ufer der Themse zurück. Wie stark er diesen Einfluß empfindet, sehen wir daraus, daß es ihm im visionären Erleben gelingt, beide durch sie bedingten Lebenshaltungen zu einer dritten Möglichkeit, die er dann in seinen Gedichten als Ich-Entgrenzung ins Dasein erlöst, zu verschmelzen.

Von entgegengesetzter Wirkung ist der zweite bestimmende Einfluß, die Tradition. Während die Landschaft den Menschen aus sich heraus in die Stellungnahme zu den Dingen treibt, ihn also immer, wenn auch auf verschiedenen Wegen, dem Leben nähert, drängt das Ideal seines Standes alle erwachenden Energien in sein Innerstes zurück und schreibt ihm eine abstandnehmende, ja beinahe abgeschlossene Haltung dem Leben gegenüber vor. Als Erbe eines alten vornehmen Namens und eines großen Vermögens erhält er die Erziehung, welche nach der Anschauung seiner Familie allein der künftigen Lebensstellung eines baronet entspricht, und die ihn über Eton nach Oxford führt. Das ist die Grundlage, auf der bis auf den heutigen Tag die geistige und die ständische Überlegenheit des englischen Adels beruhen, [1]) und was Shelley auf diesem Wege lernt, ist nicht eine

1) Vgl. W. Dibelius, England, Bd. II: Die Universitäten Oxford und Cambridge, S. 98 ff.

umfassende Geistesbildung, auch nicht die Einsicht in tiefere Menschheitsprobleme, sondern allein eine allgemeine Seelenrichtung, die weniger den Charakter bildet, als eine adlige Lebenshaltung kultiviert. Der Abschluß von der Welt und die Einseitigkeit des Milieus — alle Zöglinge stammen aus den gleichen Lebenskreisen — bedingen von vornherein die Begrenztheit des in diesen Erziehungsstätten Englands vermittelten Weltbildes. Da kommt kaum Neues in die jahrhundertalte Tradition, und das macht den Zusammenhalt untereinander zwar um so fester, reißt aber zugleich eine Kluft auf zwischen dieser und der wirklichen Welt. Der Gentleman von Oxford und der Gentleman des Lebens müssen notgedrungen zwei ganz verschiedene Menschen sein, wenn sie auch äußerlich in Herbheit und Zurückhaltung dieselbe Scheidewand zwischen sich und die Umwelt legen. Die Voraussetzung für eine solche Erziehung ist die Tatsache, daß die jungen Leute, deren Existenz größtenteils von vornherein gesichert ist, ohne jede berufliche Zielstrebigkeit nur aus Sitten- und Standesrücksichten einen bestimmten Zeitraum in Oxford verbringen [1]). So hatte es jedenfalls Shelleys Vater gehalten, und zum gleichen Zweck brachte er den Sohn ins University College und war eitel genug, ihm bei dem Verleger ein unbegrenztes Konto für die Publizierung seiner schriftstellerischen Arbeiten zu eröffnen. Es ist verständlich, daß der mit tieferen Kulturbedürfnissen begabte Shelley in dieser Atmosphäre einer allgemeinen Oberflächenbildung doppelt vereinsamen mußte. Die Frucht der Vereinzelung, die zur Ablehnung aller Bestimmungen und Vorschriften wurde, war seine Ausweisung aus Oxford. Damit beginnt ein Leben nach eigenem Gesetz, dem man sicher mit Wohlwollen, vielleicht sogar mit Bewunderung entgegengekommen wäre, wenn es sich innerhalb des ihm vorgeschriebenen Lebenskreises bewegt hätte, das aber Entrüstung, ja Verachtung erregte, weil es denselben verließ.

2. Lebensbildung.

Als Ganzes ist Shelleys Leben eine Suche nach der Großheit des In-sich-zur-Ruhe-kommens und schließt durch seinen frühen Tod als Bruchstück ab. Er ertrinkt 1822 erst dreißig Jahre alt im Golf von Specia. Man muß sich zweierlei klarmachen, wenn man die menschlichen Erfahrungen, die in das Werk eingegangen sind, in der Bedeutung für dieses Werk begreifen will. Shelley hat keine Schönheit ersonnen, die ihm nicht im Leben

1) W. Dibelius weist darauf hin, daß Oxford bis 1850 rein aristokratischen Charakter trägt und lediglich den Wert einer „gesellschaftlichen Abstempelung“ hat (England, Bd. II, S. 106).

begegnet ist — keine seiner Gestalten ist bloße Phantasieerscheinung. Die Art aber, wie der Dichter den seelischen Bezirk eines andern öffnet und schöpferisch auswertet, wird nicht nur bestimmt durch sein Verhältnis zum Menschen, sondern kennzeichnet seine Haltung zum Leben überhaupt, indem es sie abgrenzt. Wir bemerken nirgends einen Bruch in diesem Dichterdasein, auck keinen Einschnitt, von wo aus sichtbar eine geistige Neuorientierung einsetzt. Shelley hat kein Erlebnis gehabt wie Novalis — von allen Romantikern vielleicht der ihm am nächsten Stehende — dem Spohie von Kühn zum entscheidenden Wendepunkt seiner Geistesrichtung wird. Dazu kommt es bei Shelley nicht. Er ist und bleibt stets Eigenschwingung, und sein Neuschaffen ist nichts anderes als ein dem eigenen Rhythmus folgendes Weiterleben in die nächste Phase hinein. Und doch bedarf seine Entwicklung einer Wirklichkeit, nicht als Gehalt oder Form, sondern um der Klärung willen. Alle Menschen, denen Shelley begegnet, haben in der Hinsicht einen Wert, daß sie ihn selbst verdeutlichen für die kurze Dauer, die ihnen von seinem Leben gehört, und wenn wir uns im folgenden um die Vorbilder der Shelleyschen Gestalten bemühen, geschieht es aus der Überzeugung heraus, an ihnen sowohl Entwicklungsperioden des Dichters als auch wesentliche seiner eigenen Charakterzüge verdeutlichen zu können [1]).

Auf jeder Lebensstufe erkennt der Mensch als schön und begehrenswert, was ihn gerade in seinem jeweiligen Zustand reizt. Danach lassen sich an drei wesensmäßig voneinander verschiedenen Frauengestalten die drei bestimmenden Momente für die Entwicklung der Shelleyschen Lebensbildung aufzeigen: Harriet Westbrook ist die Verkörperung jugendlicher Freude an naturhafter Schönheit, Mary Godwin bedeutet eine Verdichtung der eigenen Kultur als Erfüllung und Traum, und Jane Williams' Art zeigt schließlich das letzte Stadium seines Reifens als ein Verlangen nach menschlicher Gemeinschaft auf, um damit den persönlichen Glücksanspruch des einzelnen zur allgemeinen Forderung zu erheben. Dabei will ich nochmals betonen, daß es sich hier um den gestalterischen Ausdruck, die gehaltliche Wiedergabe eines Zeitraums durch eine Frau, nicht aber um ihre bestimmende Einwirkung handelt.

Als Shelley Harriet Westbrook begegnet, ist er ein unentwickelter Jüngling mit ungeklärten, wenn auch zielstrebigen

---

1) a) Die Darstellung beruht auf folgenden Zeugnissen: Shelleys Lost Letters to Harriet (ed. and introd. by Leslie Hotson), Letters from P. B. Shelley to Eliz. Hitchener (ed. by Bertram Dobell), The Letters of P. B. Shelley (Collect. and ed. by Roger Ingpen), Peacock's Memoirs of Shelley with Shelley's Letters to Peacock (ed. by Brett-Smith). b) Vgl. auch Dowden, The Life of P. B. Shelley.

Ideen und sie ein unreifes Kind, natürlich, begeisterungsfähig und schön. Er will Bildner und Schöpfer sein, und das Mädchen, das dazu geschaffen scheint, sich anschmiegend formen zu lassen, wird ihm der rechte Mittelpunkt. Was ist natürlicher, als daß sie sich zusammenfinden über Sitte, Konvention und Gesellschaft hinaus und glücklich sind, denn er kann stolz auf die Schönheit und Reinheit derjenigen blicken, die mit einem aus Bewunderung und Eitelkeit gemischten Ehrgeiz seine Frau spielt. Während Shelley sich durch die übernommene Verpflichtung selbst erzieht, entwickelt sich Harriet bis an die Grenzen, die ihr gegeben sind, und obgleich sie sich auch lieben, als sie wie zwei unüberlegte Kinder zusammen fliehen, so ermüden sie doch aneinander wie zwei gemeinsam Lernende, die nicht den gleichen Schritt zu halten vermögen. Wenn sie ihm nach Jahren nicht mehr dasselbe bedeutet, mußte das so kommen, nicht, weil sie sich verändert, ihn enttäuscht oder er ihren wahren Charakter jetzt erst erkannt hatte, sondern weil sie ihm nicht mehr Versinnlichung seines Ideals sein kann, das über ihre Maße weit hinausgewachsen ist. Sie hat ihre Aufgabe erfüllt, und er bleibt stets ihr dankbarer Freund, wenn er auch für die neue Lebenshöhe einer anderen Wirklichkeit bedarf. Es wäre müßig, von Verzicht, Entsagung und Pflicht zu sprechen, denn eine wahrhaft große Existenz kennt weder Schuld noch Fessel, wenn es die Entwicklung von Menschentum und Schöpfereigentümlichkeit gilt. Harriets Tod ist ihr eigenes Schicksal wie ihre Begegnung mit Shelley überhaupt und nicht die Folge seines Fortgehens oder seiner Lieblosigkeit, trotzdem die harte Konsequenz des Gesetzes der Formzerbrechung in ihm zur Wirklichkeit wird. — Der Dichter handelt damit ganz im Sinne seiner Zeit, welche als Erbe des Sturms und Drangs die Wertung des Genies übernimmt und sich damit das Recht zur Vernichtung der Wirklichkeit anmaßt. Wie andere Romantiker erhebt Shelley solche Maxime zum Lebensgesetz für sich und stellt dem Zwang die Eigenbewegung gegenüber.

Sein neuer Mittelpunkt heißt Mary Godwin. Wenn ich das Wesen der beiden Frauen als Natur und Kultur gegeneinander abzugrenzen versuche, bin ich mir wohl bewußt, daß der jeweilige Begriff für keine von beiden Inbegriff ihrer Persönlichkeit sein kann. Außerdem soll damit nicht etwa die eine als Verneinung und die andere als Bejahung charakterisiert werden. Hat Shelley Harriet um ihres Weibtums willen geliebt, so verehrt er in Mary, die als Tochter Mary Wolstonecrafts Verstand, Entschlossenheit und Urteilskraft besitzt, vor allem den Geist, und deshalb wird der Wille zur gegenseitigen Förderung zum ursprünglichen Mittel der Bindung. Daß der Dichter jahrelang ohne gesetzliche Anerkennung mit Mary lebt, ist ein Beweis da-

für, wie hoch er ihre innere Selbständigkeit bewertet, und bis zu welchem Grade er sie sich als ebenbürtig fühlt, denn Harriets Schwachheit hatte er, trotz persönlicher Ablehnung, sofort durch die kirchliche Weihe gestützt. Die Verbindung mit Mary beruht auf einer einzigartigen sinnlich-seelischen Gegenseitigkeit, bei der allerdings der Geist das Übergewicht über das Gefühl behalten muß, weil Mary wohl eine eigene Leidenschaft aber auch eine eigene Kühle zeigt. Sie ist weich, streng, beweglich, fest, reif, feurig und überwiegend besonnen, im ganzen eine Mischung von Form und Lösung und bedeutet damit für Shelleys Leben Halt und Schwung zugleich. Wenn er sie in einem Augenblick schmerzlicher Entbehrung als „the cold chaste Moon“ [1]) bezeichnet hat, ist er sich bewußt, daß gerade im Versagen ihre Stärke liegt, weil sie die Sehnsucht wachhält, die ihm als Grundgesetz seiner Schwingung und seines Aufstiegs unentbehrlich ist. Völlige Befriedigung hätte für ein Menschen- und Künstlertum, dessen tiefste Kraft in einem unendlichen Sehnen nach einer doch nie zu erreichenden Vollkommenheit liegt, Ruhe, Stillstand und damit Vernichtung und Untergang bedeutet. — Als künstlerische Auswertung dieses Erlebnisses ist das Problem des Wertinhaltes in das Werk eingegangen, dessen rhythmische Umsetzung sich als Gegenspiel von Aufstieg und Fall in der Form widerspiegelt.

Die Liebe zu Jane Williams ist ein deutlicher Beweis für Shelleys Annäherung an die Lebensmitte. Ihre gesellschaftlichen Talente wie Grazie, Eleganz und Wärme genießt er als ästhetische Formen, und Frauenhaftigkeit und musikalische Begabung entschädigen ihn für eine leise Oberflächlichkeit verbunden mit dem Mangel an literarischem Verständnis. Als er sich ihrem Zauber hingibt in dem Bewußtsein, daß sie ihm als Frau eines anderen unerreichbar ist, und er ihre soziale Stellung nicht antasten darf, ohne seine innere Freiheit und ihre Ruhe zu gefährden, lernt er zum ersten Male die Gesellschaft nicht als ein Verhängnis, sondern als eine Atmosphäre verstehen und mit seinem Bedürfnis nach Unabhängigkeit wohl verträglich finden. Es scheint, als ob er am Ende seines Lebens in das Stadium einer Entwicklung eintreten will, das sich aus Sehnsucht nach Gleichgewicht in die Bindung der menschlichen Gemeinschaft zurückgetastet hätte. Sein früher Tod aber macht alles zur Andeutung, denn die Lieder an Jane sind noch unvollkommener, unbewußter Ausdruck der neuen Tendenz. Bemerkenswert aber ist ihre ganz besondere Note. Es sind durchaus persönlich gehaltene Verse, in denen nicht hohe Abstraktionen, sondern Menschen aus Fleisch und Blut zum Erlebnis gestaltet werden, und

1) Vgl. Epip. Vers. 281.

die vielleicht darum traurig wirken, weil dem Dichter der Aufschwung fehlt, den wir sonst an ihm gewohnt sind. Geheimer Kummer und Heimverlangen eines Dichterdaseins, das im Traum das Leben vorwegnahm und durch Verzicht und Entsagung Ruhe und Glück seiner Menschlichkeit zurückgewinnen möchte, werden laut und zeigen die Tragik einer zu vergeistigten Lebenshaltung als ethischen Defekt auf, weil stets der Mensch durch die Welt, der Geist durch die Natur Ausgleich und Ergänzung finden muß. — In der Dichtung wirkt sich diese Erfahrung aus als Erlebnis eines Gemeinschaftsstrebens, das zur Bildung von Gruppen mit gleichen Wertzielen führt.

Um das Bildungserlebnis, das Shelley durch seine Berührung mit dem Sein gewinnt, näher zu definieren, können wir es vielleicht als eine Bewußtwerdung des eigenen Ich begreifen. Damit geht die Erkenntnis Hand in Hand, daß jeder seine innere Gesetzmäßigkeit ausleben muß, unbekümmert darum, ob das Leben daran zerbricht. Die bunte Reihe von Episoden, durch die das Schicksal ihn führt, macht seine Biographie vielleicht zu dem an sich interessanten Roman einer problematischen Natur[1]), wird aber infolge seiner Ablehnung der Realität wenig zur Erhellung dieser eigenen Wirklichkeit beitragen. Doch die Tatsache, daß Shelleys Leben eine so geringe Bedeutung für sein Schaffen hat, gibt diesem Schaffen seinen Eigenwert. Das wahre Sein der Shelleyschen Existenz erfüllt sich in der Dichtung, sein Werk ist die beste Lebensbeschreibung, „eine Einheit von Charakter, Schicksal und Leistung“ (Gundolf).

II. Kunstschaffen.

Die Beschäftigung mit der Kunstsschöpfung Shelleys geht aus von der Überzeugung, daß ihre Formen aus dem Gehalt erwachsen sind und in unlöslichem Zusammenhang mit der weltanschaulichen Haltung des Menschen stehen. Jeder Künstler bildet unter sinnlichem Eindruck und nach geistigem Gedankengang zugleich, und das Kunstschaffen offenbart seine persönliche Besonderheit auf eine doppelte Weise: bewußt in dem Inhalt des seelischen Geschehens und mehr unbewußt in der Formung des individuellen Stoffes. Danach muß der Sprachstil notwendig etwas Einmaliges sein wie die geistige Schöpfung, die er verdeutlichen soll.

---

1) Vgl. A. Maurois, Ariel ou La Vie de Shelley.

1. Die Kunst als Lebensform.

Aus Sehnsucht nach dem Erlebnis ethischer Werte flüchtet Shelley aus dem Leben in die Kunst. Sie bedeutet ihm die Möglichkeit sittlichen Handelns und rettet damit die innere Heiterkeit, die seiner zur Enttäuschung verurteilten Existenz den Lebenswillen erhält. Weil darüber hinaus die Poesie in „A Defence of Poetry" als die Verwirklichung des Unendlichen begriffen wird

„A poem is the very image of life expressed in its eternal truth" [1],

sieht der Dichter in ihr die Realisierung des Absoluten, und ihre Ausübung bedeutet die von ihm erstrebte höhere Lebensform [2]. Erst durch die Dichtung bekommt das Dasein einen tieferen Sinn

„Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man" [3]

und durch ihren Ewigkeitsgehalt auch einen Lebenswert: das Schöpferische. Wenn wir mit Deutschbein [4] das romantische Schaffen im allgemeinen aus der Synthese der Gegensätze, d. h. im absolutesten Sinne aus der Wechselwirkung des Unendlichen und Endlichen ableiten und dann feststellen, daß dieser Kontrast in der Shelleyschen Kunst im besonderen zum Zentralproblem erhoben ist, so bedeutet die Dichtung hier die schöpferische Verwirklichung tieferen Wesens in Formen des Lebens.

Die Schöpfung als solche umfaßt die Konzeption und die Tätigkeit der Imagination, zwei Akte, die nicht getrennt nebeneinander stehen, sondern mit- und durcheinander zur Auswirkung kommen.

Die Konzeption ist maßgebend für die dem Gedicht zugrundeliegenden Stimmung. In der „Note on The Revolt of Islam" bezeugt Mary Shelley, wie leicht der Dichter auf äußere Einflüsse reagiert

„As a poet, his intellect and compositions were powerfully influenced by exterior circumstances, and especially by his place of abode" [5].

Infolgedessen tragen fast alle Werke den Gefühlscharakter der Umwelt, in der sie entstanden sind. Dabei handelt es sich vor allem um Eindrücke aus der Natur, die der Handlung des Gedichtes ergänzend zur Seite stehen. Der Gesang der Nachtigall im „Letter to Maria Gisborne" [6] erinnert beispielsweise an die

---

1) Zit. nach Shawcross, Shelley's Literary and Philosophical Criticism, S. 128.

2) Vgl. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen: „Für den Romantiker ist die Poesie das Leben, das Absolute, das Reale; in ihr entfaltet sich das Leben zur höchsten Blüte: Leben, Kunst und Philosophie sind in ihr vereinigt. Die Poesie ist die höchste Realität" (S. 50).

3) Vgl. A Defence of Poetry, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 155.

4) Vgl. Das Wesen des Romantischen, S. 98 ff.

5) Vgl. Ausg. Hutchinson, S. 153.

6) Vgl. v. 288.

Sommerabende des Jahres 1820, an denen das Werk entstand [1]), die „Ode To The West Wind" ist von dem Eindruck des Herbstes, den Shelley 1819 an den Ufern des Arno erlebt, inspiriert [2]), und die Frühlingsstimmung in „Prometheus Unbound" II v. 1—27 läßt die landschaftlichen Schönheiten der Bäder des Caracalla, die der Dichter zur Zeit der Entstehung des zweiten Aktes durchstreift, vor unseren Augen erstehen [3]). Auf diese Weise kommen Naturschilderungen zustande, die den Zauber des Gesehenen in sich tragen. Verstärkt wird der Eindruck einer gelebten Lyrik [4]) durch die Einschmelzung persönlicher Gefühlsschwankungen, d. h. durch die Vertiefung der äußeren Konzeption durch eine innere. Wenn Mary von dem seelischen Zustand Shelleys zur Zeit der Abfassung des „Alastor" sagt:

> „The death which he had often contemplated during the last months as certain and near he here represented in such colours as had, in his lonely musings, soothed his soul to peace" [5]),

so ist die Gemütsverfassung des Dichters nicht nur schöpferisch in die Sterbeszene des „Alastor" eingegangen, sondern wird weiter bestimmend für die Gefühlshaltung der Resignation, die über dem ganzen Gedicht liegt. Außer diesen beiden unmittelbaren Anregungen zum Schöpfungsprozeß gibt es noch eine dritte, die Konzeption durch Reproduktion. Wir verstehen darunter Erlebnisse, bei denen Gefühl und Gedanklichkeit so fest miteinander verschmolzen sind, daß sie im Gedächtnis haften bleiben, um bei entsprechender Anregung wieder an die Oberfläche des Bewußtseins zu tauchen. In diesem Sinne gibt eine Jugenderinnerung Anstoß zur „Hymn To Intellectual Beauty" [6]) und beeinflußt eine zweite die Problematik des „Revolt of Islam" [7]). In allen diesen Beispielen ist der damit gekennzeichnete erste Akt des Schaffens als Hingabe an den Augenblick zu werten, eine Erlebnisform, die auf Intuition beruht [8]). Wir verstehen darunter eine passive Gefühlshaltung, bei der das Subjekt vom Objekt überwältigt und im Banne gehalten wird und wohl zur Erkenntnis höherer Wesenszusammenhänge kommt, ohne sie aber in persönliche Werte umzusetzen. Bei Wordsworth wirkt

---

1) Vgl. Note On The Poems of 1820, By Mrs. Shelley. Ausg. Hutchinson, S. 629.
2) Vgl. Shelley's Note, Ausg. Hutchinson, S. 573.
3) Vgl. Preface, Ausg. Hutchinson, S. 201.
4) Über Shelleys Dichtung als Erlebniskunst vgl. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 70.
5) Vgl. Note On Alastor By Mrs. Shelley, Ausg. Hutchinson, S. 31.
6) Vgl. Str. 5.
7) Vgl. To Mary v. 24—27.
8) Über den Unterschied von Intuition und Imagination vgl. G. Schleypen, P. B. Shelley und das Problem des ethischen Individualismus, S. 20 ff.

sich diese Art der Einfühlung auf seine Produktion bestimmend aus, wenn er von einer „blessed mood“ [1]) spricht, die ihm die Konzentration alles Lebendigen als „the life of things“ [2]) offenbart. Seinem mehr gefühlsbetonten Temperament genügt die Nachschaffung des Erlebten, dem er sich in einer oft bis ins Sentimentale gesteigerten Aufgabe seines Ich hingibt, während Shelleys willensbetonte Geistesstruktur sofort zur Aneignung des Unendlichen, d. h. zur Durchsetzung seines Ich, übergeht. Für ihn ist die Konzeption nur Anstoß zur eigenen Bewußtwerdung, eine Vorstufe zur eigentlichen Schöpfung.

Wir kommen zum zweiten wichtigsten Akt des Schaffensprozesses bei Shelley, zur Entfaltung der Imagination [3]), die seine Produktion zu einem freien Schalten mit den Dingen macht und seine Lebensform als eine aktive Willensbetätigung, welche den erworbenen Einsichten eine subjektive Note geben will, kennzeichnet. Damit gehört Shelley zu der Richtung der Romantik, die Deutschbein [4]) als die voluntative bezeichnet. Ihr Kennzeichen ist, daß im Gegensatz zur intuitiven Romantik eines Wordsworth hier das Objekt vom Subjekt überwältigt und den schon gewonnenen Erkenntnissen eingegliedert wird. Auf diese Weise bildet sich die Erfahrung, die im Universum einen von einer höheren Idee regierten Organismus sieht. Das Organ zur Verknüpfung der durch die Intuition erworbenen Vorstellungen und ihre Einordnung in große Linien aber ist die Imagination, welche bei Shelley einen stark intellektuellen Einschlag zeigt. Weil sie bei dieser Funktion einer Wertdeutung den Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem überwinden muß, und der Ausgleich oben als das eigentlich Produktive begriffen wird, hält sie das Schöpferische letzthin in sich beschlossen. Die Imagination hat also eine doppelte Bedeutung für Shelleys Dichtung: sie wertet das durch die Konzeption als Einfühlung gewonnene Wissen um höhere Werte aus und schafft, indem sie ihm im Sinne der geistigen Einstellung des Schöpfers zur Gestaltung verhilft, das Kunstwerk. Weil sie damit letzten Endes allein von dem subjektiven Willen des Künstlers abhängig ist, begründet sie zugleich die Freiheit des Kunstschaffens. Daß es in „A Defence of Poetry“ heißt:

> „Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed ...“ [5]),

1) Vgl. Lines, Composed a Few Miles above Tintern Abbey v. 37.
2) Vgl. ebenda v. 49.
3) Über den Begriff der Imagination in der Romantik vgl. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 10 ff.
4) Vgl. ebenda S. 113 ff.
5) Zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 155.

stellt zusammenfassend die Poesie als Shelleys eigenste Lebensform heraus, da sie ihm als Produkt der Imagination eine unabhängige Stellung den Dingen gegenüber und die freie Ausübung seiner Ichbetätigung verschafft.

2. Die Kunst als Wesensform.

Wenn die Shelleysche Kunst als Lebensform Wesen bedeutet, so drückt ihre Wesensform wieder Leben aus, d. h. der Dichter flüchtet aus der Enttäuschung durch das Leben in die Dichtung, um durch sie zum Leben zurückzukehren. Das ist die wahre Bedeutung der Poesie, daß sie größer ist wie das Sein, weil sie das Sein selber enthält, und ihre letzte Einsicht gipfelt in der Erkenntnis von dem Lebensgehalt ihres Wesens. In diesem Sinne begreift „A Defence of Poetry" die Dichtkunst als

„the creation of actions according to the unchangeable forms of human nature" [1].

Daß die wahre Kunstschöpfung als Sprachwerdung pulsierenden Lebens aufzufassen ist, läßt den Dichter überall da Schönheit empfinden, wo innere Kräfte aufgezeigt werden können

„it is sweet to feel the beauties of nature in every pulsation, in every nerve" [2].

In dem Aufsatz „On The Venus called Anadyomine" wird die Lebenskraft als „vital energy" fixiert. Diese Betonung innerer Wesenkräfte auf Kosten der äußeren Gestaltung führt zu dem Begriff eines Gehaltsästhetikers, wie ihn Fechner dem Formästhetiker gegenüberstellt [3]. Immer sieht Shelley Leben in die Dinge hinein und fühlt Leben aus ihnen heraus, eine Veranlagung, die sich in der Kunst als eine Verlebendigung des Universums auswirkt.

„The mountains sweep to the plain like waves that meet in a chasm" [4].

Dabei kann die Belebung bis zu einem Grade betont werden, wo das Prinzip der Widerspruchslosigkeit und Klarheit bis zur formlosen Schönheit geweitet wird, sodaß ein Erlebnis nur noch als Einempfindung, die wohl Inhalte aber nicht Formen vermitteln kann, möglich wird. In diesem Sinne ist die Frage zu beantworten, die im „Fragment on Beauty" folgendermaßen formuliert erscheint:

„Why is the reflection in that canal more beautiful than the objects it reflects?"

Immer finden wir einen Schönheitsbegriff in die Kunst hineingetragen, der weniger aus dem Sein gewonnen als auf dasselbe

1) Vgl. ebenda S. 128.
2) Vgl. Fragment on Beauty, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 23.
3) Vgl. Vorschule der Ästhetik, Bd. II, S. 20 ff.
4) Vgl. Fragment on Beauty, a. a. O. S. 22.

übertragen wird und daher leicht zu einer Veredelung des Lebens führt [1]).

Damit neigt Shelley mehr zur idealistischen Kunstrichtung Schillers, welche die Idee betont, wenn er in der Abhandlung über das Pathetische sagt: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen" [2]), ohne aber auf den Realismus eines Goethe, der in den Propyläen folgendermaßen zum Ausdruck kommt: „Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen soll" [3]), wenigstens als Forderung ganz zu verzichten. Wir können Shelleys Kunst als „Transzendentalpoesie" bezeichnen, eine Formulierung, durch die Friedrich Schlegel im 238. Atheneumsfragment das Wesen der romantischen Dichtung als „Verhältnis des Idealen und Realen" kennzeichnet.

Diesem Formwillen, dem es vor allem auf Veranschaulichung innerer Kräfte ankommt, kann niemals eine Kunst entsprechen, die zur Festsetzung von Grenzen kommt. Epik und Plastik erbilden ein abgeschlossenes Ganzes und stellen es als Ausdruck des eigenen Selbst aus sich heraus in den Raum. Hat sich diese Abtrennung einmal vollzogen, so erscheint ihnen das Gebilde immer wesensfremder, bis sie von ihm Abschied nehmen als von etwas, das keinen Teil mehr an ihnen hat, weil sie schon in sich ein neues Wesen um die Erlösung ringen fühlen. Wenn sich Shelley kritisch mit der bildenden Kunst auseinandersetzt, sind seine Bemühungen soweit negativ zu werten, als sein Künstlertum ihrem Wesen nicht entspricht [4]). Für die Architektur fehlt ihm jedes Raumgefühl, sodaß er die Konturen nur als motorische Bewegung aufzufassen vermag [5]). Bei der Beschäftigung mit Skulpturen vergißt er die äußere Form zu Gunsten ihres gefühlsmäßigen Zentrums und kann deshalb nie zu einem objektiven Urteil kommen [6]). Sein Kunstsinn muß notwendig versagen, soweit es sich um die Wertung von Umgrenztheiten handelt, weil ihm jedes Ding eine Fortsetzung des unendlichen Lebensgefühls bedeutet.

---

1) Vgl. S. 10, Anm. 5.
2) Vgl. Taschenausg. XVII, S. 242.
3) Vgl. Taschenausg. XXXVIII, S. 9.
4) Vgl. Ilse O'Sullivan, Shelley und die bildende Kunst.
5) Vgl. The Revolt of Islam, C. I v. 586—603.
6) Vgl. Critical Notices of The Sculpture in The Florence Gallery, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 23.

„For all the inventive arts maintain, as it were a sympathetic connexion between each other, being no more than various expressions of one internal power, modified by different circumstances“ [1]).

Was Shelley trotzdem aus der Bemühung um die Kunst der Hellenen lernt ist das Vertrauen auf die sittliche Kraft der Menschheit, das er in seine Weltanschauung als Bereicherung aufnimmt

„Their sculptures are such as we, in our presumption, assure to be the models of ideal truth and beauty and to which no artist of modern times can produce forms in any degree comparable“ [2]).

Im Gegensatz zu diesen beiden künstlerischen Ausdrucksformen erleben Lyrik und Musik die unendliche Weite und ihre Einsamkeit. Sie werden empfunden als eine einzigartige Schwingung, welche auf eine Höhe führt, die das Leben weit hinter sich zurückläßt. In diesem Sinne erreicht Shelley Ziele, die den gedachten und gefühlten Wert des Daseins in seiner Konzentration zu verwirklichen scheinen. Wird aber der erschließende Augenblick überschritten, dann folgt der Sturz in die Tiefe, um zu neuem Erlebnis wieder emporzusteigen. Es wechselt Aufstieg mit Fall, und in diesem Kontrast liegt die Kraft der Shelleyschen Besonderheit, der menschliche Schmerz, der seine Lyrik hervorbringt. Das Ausmaß der Möglichkeit erlebt der Dichter als Schönheit und Schicksal zugleich, wenn die Erfüllung des Ideals die Gestalt in erlebten Umriß bannt oder das Absinken von der Höhe sie zu einem transparenten Schatten verflüchtigt.

Die Verwendung des Musikalischen als Verdeutlichung eines lyrischen Kunstschaffens wird gerechtfertigt durch die gekennzeichnete innere Verwandschaft der beiden Künste. Auf die Bedeutung des Problems für die Romantik im allgemeinen weisen schon Deutschbein [3]) und Walzel [4]) hin, zur Erschließung der Shelleyschen Dichtung im besonderen bietet es sich sicher um so eher an, weil die Musik als rhythmische Ausdrucksform eines individuellen Lebens wohl geeignet ist, eine voluntative Gefühlsbetontheit zu versinnlichen. Aber noch tiefer liegt der Zusammenhang zwischen der Shelleyschen Kunst und der Musik begründet. Wenn für unseren Dichter das Problem des Dualismus zum Blickpunkt wird, von wo aus sich das Weltgeschehen als Beziehung zwischen zwei entgegengesetzten Polen offenbart [5]), so beruht parallel dazu jeder musikalische Vorgang auf der Bewegung, die aus der Spannung zwischen den einzelnen Inter-

---

1) Vgl. Essay on the Literature, the Arts, and the Manners of the Athenians, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 33.
2) Vgl. ebenda S. 33.
3) Vgl. das Wesen des Romantischen, S. 119.
4) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 347 ff.
5) Vgl. Formablauf, S. 24.

vallen hervorgeht [1]). Die innere Verwandtschaft dieser Lyrik mit der Musik wurzelt also in der Erkenntnis, daß eine Kraft aus ihrer Grundhaltung verdrängt und wieder in sie zurückgeführt wird, ein Vorgang, der in beiden Fällen das Geschehen zu einem organischen Werden macht. Alles in allem haben wir es nach dem allgemeinen Eindruck hier mit einer Dichtung zu tun, die Walzel [2]) als musikalisch bezeichnet, weil diese Verskunst in sich gesetzmäßige Musik ist und keiner Vertonung mehr bedarf.

Alle musikalischen Form- und Inhaltwerte entstehen bei Shelley aus einer intuitiven Unbewußtheit heraus [3]), und wo sich ein wesensmäßiger Zusammenhang zwischen seinem und dem musikalischen Lebensgefühl aufzeigen läßt, handelt es sich um eine Schöpfung von gesteigertem Wertinhalt. Wir haben damit das sprachliche Problem berührt, das wohl geeignet scheint, das Zentrum der Shelleyschen Persönlichkeit zu finden, „den Punkt (oder die innere Schicht, den Kreis), von dem aus alle seine Äußerungen (vor allem seine sprachlichen) begreiflich werden“ [4]), eine Aufgabe, die wir mit Spitzer als das Wesen der Stildeutung ansehen.

---

1) Vgl. Mersmann, Musikästhetik, S. 21.
2) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 352.
3) Vgl. dazu Schiller an Körner am 25. Mai 1792: „Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.“ Zit. bei Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 348.
4) Vgl. Spitzer, Stilstudien, Bd. II, S. 531.

Zweiter Teil.

III. Formgeschehen.

1. Voraussetzung.

Shelleys Auffassung vom Leben deutet sich in den Stil zurück als Erlebnis der Form. In seinem Weltbild stehen sich zwei Pole [1]) gegenüber, die nach Vereinigung streben. Weil damit das Lebensgeschehen zu einer Bewegung zwischen Gegensätzen wird, welche die Auflockerung der Lebensvielheit zur Bedingung hat, kennt der Dichter nicht die Ganzheit, sondern die Zerteilung und glaubt, daß die Form zerbrochen werden muß [2]), um den Bruchstücken den Zusammenschluß zu höherer Einheit zu ermöglichen. Eine solche Bindung bezeichnet Deutschbein [3]) als romantische Synthese, sieht in ihr das Wesen des Romantischen überhaupt und versteht darunter das Bewußtsein der Wahrheit als Produkt von Anschauung und Gefühl [4]). Für Shelley wird dieses Erlebnis insofern bestimmend, als es sein ideelles Wollen in eine überweltliche Sphäre verlegt und seine Form dieser inhaltlichen Zielverrückung entsprechend entschränkt. Seine vitale Gestaltungskraft, welche die Spannungen zwischen dem empirischen und absoluten Sein in einer transzendentalen Zwischenschicht zu überwinden strebt, wird sich als inneres Formgesetz vielleicht nicht immer logisch, aber als Ausdruck seines Wertstrebens sicher stets schöpferisch auswirken. Darum wäre es unrichtig, für diese Kunst den Begriff formlos anzuwenden, weil das Zerbrechen des Aufbaues nicht negativ als Auflösung in ein Chaos von sinnlosen Bruchstücken, sondern positiv als Auflockerung der Lebensbindung und eine Weitung ihrer Grenzen zu werten ist. Form und Lösung sind bei Shelley nicht als Gegensatz zu fassen, sondern als Verwirklichung, die sich im Gestaltwandel [5]) vollzieht und werden verbunden durch das gemeinsame Gerichtetsein auf das transzendentale Erlebnis. Im Sinne von Gundolf [6]), der die romantische Formkunst vor allem als Tendenz anspricht, ist für unseren Dichter die Frage

---

1) Im „Prometheus Unbound" in Prometheus und Asia als männliches und weibliches Prinzip gekennzeichnet.
2) Vgl. die fragmentarische Gestaltung in „Prince Athanase".
3) Vgl. Das Wesen des Romantischen, S. 1 ff.
4) Vgl. ebenda S. 21 ff.
5) Vgl. den Aufbau der „Witch of Atlas".
6) Vgl. Shakespeare und der deutsche Geist, S. 321.

nach dem Formablauf lediglich eine Frage nach dem Erlebnis der Überseele [1]), und weil diese als ideelle Bewußtheit zwar in Gestalt einer lebendigen Kraft im Organismus der Welt enthalten ist, sich aber nur im erhöhten Augenblick offenbart, wird sein Formgeschehen inhaltlich als Wechsel von Wollen und Verzichten zu begreifen sein und sich in der äußeren Gestaltung bald als aktives Steigen, bald als passives Sinken verdeutlichen.

2. Formablauf.

a) Spannung der Gegensätze.

Die Nötigung zur Auswirkung einer gelösten Gesetzmäßigkeit [2]) wird um so zwingender sein, je freier die Kräfte sich bewegen können. In diesem Sinne sind die Eingänge der Dichtungen als Lockerung innerer Bindungen aufzufassen. Am Anfang des „Alastor" (v. 1—49) beispielsweise trägt der Dichter die eigene Beseeltheit in den landschaftlichen Reiz, erlebt die Erde als ein Lebewesen und erhält von ihr ein vertieftes Weltgefühl zurück. Indem das Ich so das Bewußtsein von den inneren Kräften der Natur bekommt, sieht es sich einerseits zur Hingabe an sie gedrängt, während es andererseits durch die Einbeziehung in den Gefühlsraum der Landschaft seine Vereinzelung inmitten einer Lebensfülle erfährt. Die Grenzverwischung zwischen Individuum und Universum führt damit zur Kontrastierung beider, ein Problem, das auf diese Weise als Thema des Gedichtes in der Einleitung vorgebildet liegt. Im Gegensatz zu diesem persönlichen Konflikt bringt der Anfang des „Revolt of Islam" (C I v. 127—666) einen allgemein menschlichen als Träger der folgenden Entwicklung. Diesmal handelt es sich in dem Kampf zwischen Schlange und Adler um die Lockerung sittlicher Empfindungen, eine Problematik, die verständlich ist, weil die ethische Grundhaltung das Shelleysche Wesen bestimmt. Darüber hinaus wird der in der Einleitung erbildete Kontrast zwischen Gut und Böse zugleich als Zentralproblem der Dichtung aufgestellt und ihm durch die Einbeziehung des Ichgefühls in einen größeren Zusammenhang ein weiteres Ausmaß gegeben, wenn die besiegte Schlange sich als Verkörperung des Guten an die Brust einer Frau, d. h. in die menschliche Gemeinschaft flüchtet, als Symbol dafür, daß dem Menschen alle edlen Regungen eingeboren sind, und er nur des eigenen Willens zu ihrer Verwirklichung bedarf. Der Eingang des „Epipsychidion"

1) Vgl. Epipsychidion, v. 238 und v. 455.

2) Es ist zum Vergleich heranzuziehen, was Wölfflin über die „verhehlte Gesetzmäßigkeit" und „entbundene Ordnung" sagt: „Das Bedeutsame der Form ist nicht das Gerüste, sondern der Atemzug, der das Starre in Fluß und Bewegung bringt." (Vgl. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 145.)

schließlich stellt den Gegensatz heraus, der auf die Shelleysche Kunstauffassung richtunggebend gewirkt hat, den Dualismus zwischen Intellekt und Gefühl. Die abstrakten Vergleiche in v. 25—30 weisen den Weg in die geistigen Inspirationen und legen durch die Einbeziehung der transzendentalen Sphäre die letzte Möglichkeit einer Dehnbarmachung der menschlichen Grenze fest als Aufweitung in Bezirke, die wohl dem Gefühl, aber niemals dem Verstand erlebbar sein können.

Parallel zu den Eingängen nehmen die Schlüsse die Problematik der dualen Spannung zusammen mit der Stimmungslockerung, die den Kontrast der Gegensätze unterstreichen soll, wieder auf, eine romantische Eigenart, die Strich [1]) auch für das Barock nachgewiesen hat. Walzel [2]) hebt die erschließenden Deutungsmöglichkeiten eines Vergleichs von Kapiteleinsatz und Kapitelschluß beim Roman beispielsweise an Jean Pauls Titan heraus. In diesem Sinne bringen v. 672—720 des „Alastor" erneut den gefühlsmäßigen Gegensatz zwischen Ich und Universum, greifen v. 4595—4818 des „Revolt of Islam" in der Rückkehr zum Tempel der Ewigkeit auf das ethische Problem von Gut und Böse zurück, und handelt es sich in v. 575—591 des „Epipsychidion" zusammenfassend um das Problem der Transzendenz. Im ganzen ist die Konzentration der Spannung vielleicht in den Schlüssen gegenüber den Anfängen noch gesteigert, sodaß die Dichtung sehr oft mit einer pointierten Schlußformel [3]) aufhört. Wie wichtig durchkomponierte Schlüsse für den gehaltlichen Ausdruck eines Werkes werden können, zeigt Walzel [4]) an Zolas „L'Oeuvre", wo sich in der Gestaltung der Kapitelschlüsse der Ablauf des ganzen Romans spiegelt. Für die Romantik spielt das Problem des Ausgangs darum eine besondere Rolle, weil es als Anknüpfung an die Einleitung das romantische Geschehen zu einem Kreislauf macht und dadurch die Möglichkeit bietet, das Problem der Unendlichkeit, das Strich [5]) im Gegensatz zur Vollendung der Klassik als typisches Merkmal der Romantik herausstellt, für die Form tatsächlich zu lösen. Als Beispiel kann „The Sensitive Plant" dienen, wo am Schluß des dritten Teils in einem besonderen Anhang [6]) Frühling und Herbst als Geburt und Sterben in innerlich notwendigem Zusammenhang aufgezeigt werden, und das Lebensgeschehen damit als ein nie zum Stillstand kommender Prozeß begriffen ist.

---

1) Vgl. Festschrift für Muncker, S. 33.
2) Vgl. Die künstlerische Form des Dichtwerkes, S. 24 ff.
3) Vgl. Epipsychidion v. 591.
4) Vgl. Die künstlerische Form des Dichtwerkes, S. 32 ff.
5) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 10 ff.
6) Vgl. Conclusion.

b) Entspannung der Gegensätze.

Daß wir im Formgeschehen von Einleitung und Schluß die Spannung von Gegensätzen aufzeigen können, beweist deutlich, wie die Auflockerung der Elemente zu einem nur scheinbaren Spiel mit dem Regellosen führt. Das Prinzip liegt versteckt und steht mit dem Grundproblem des Shelleyschen Welterlebens in engstem Zusammenhang. Wenn wir uns im folgenden um das thematische Geschehen des Hauptteiles bemühen, so liegt entsprechend von vornherein fest, daß wir einen Formverlauf finden müssen, der sich inhaltlich mit dem romantischen Problem der Polarität deckt, und dessen äußere Gestalt den Gesetzen der Offenheit entspricht. Weil die Synthese der Gegensätze als transzendentales Erlebnis in einer überweltlichen Sphäre, die nur in besonderen Momenten erreicht werden kann, zustande kommt, wird die äußere Form durch die Kraft zu ihrer Erschließung, deren Zielgerichtetsein als Aufstieg und deren Versagen als Absinken zu begreifen ist, bestimmt. Es ergibt sich notwendig das Bild einer Kurve, die wir nach Wölfflins [1]) Feststellungen als atektonisch bezeichnen, weil die fortschreitende Wiederholung des Motivs sie zu einer Wellenlinie vervollständigt, welche die Evolution des Lebensgeschehens als fließenden Formablauf versinnlicht. Durch den steten Wechsel von Steigen und Sinken wird die Konzentration der Gegensätze hier zur Entspannung.

Das Aufzeigen der Kurvenform an einzelnen Dichtungen hält sich am besten an das Bestimmen der Höhenlagen, weil das Ziel maßgebend für An- und Abstieg sein wird.

Der zentrale Mittelpunkt im „Revolt of Islam" liegt allein in der geistigen Lebensfülle der beiden Hauptgestalten, und die Verdichtung ihres Erlebens bestimmt die Welle, die das Geschehen festlegt. Die Handlung ist nacheinander durch drei Höhepunkte geführt, deren Aufeinanderfolge eine Steigerung bedeutet. Jede Erhebung für sich wirkt, nachdem sie als Synthese von Gegensätzen zustandegekommen ist, wie ein Prisma, das die Einheit wieder in Kontraste zerbricht, und der stete Wechsel von Zusammen- und Auseinanderfall ist die Bedingung für das Hineingleiten in das nächste Erlebnis, während die überall im Unterton mitschwingende Abschiedsstimmung einen einheitlichen Gefühlsgrund herstellt. Die erste Stufe (C. II v. 874—875) entsteht als Synthese von Ich und Du als Laon in dem kindlichen Mädchen eine Gefährtin seiner Pläne und Ideen findet. Sie wirkt als Erschütterung, aus der Cythna zum selbständigen Individuum heranreift. Aus dieser Gemeinschaft muß

1) Vgl. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 133 ff.

nach Jahren der Trennung notwendig der Gegensatz zwischen Mann und Frau erwachsen, der auf der zweiten Stufe (C. VI v. 2686—2687) als gleichzeitige Seelen- und Sinnenbindung zur Synthese erhoben wird. Psychologisch sehr fein geht aus dieser Phase der Kontrast hervor, der zur Bildung der dritten Stufe (C. XI v. 4277—78), dem Abschied, führt. Im Manne hat die Erfüllung schaffende Kräfte gelöst, die zu dauerndem Besitz erwerben wollen, was der Augenblick ihm geschenkt hat — er muß sich den Tod erst abringen. Die Frau aber ist bereit, ihr Wesen hat sich erfüllt, Leben und Sterben sind ihr eins als Hingabe geworden. So bezwingen ihre Freiheit und seine Notwendigkeit den Tod in Schönheit. Mit dem Verzicht wird dann zugleich die Sehnsucht in ihr Anfangsstadium zurückgebogen und die Vernichtung des unendlichen Triebes aufgehoben.

Eine Kraftsteigerung verlangt die transzendentale Höhe des Epipsychidion (v. 321—344), die jede Verwurzelung mit dem Sein ablehnt und erst durch ein Vorerleben (v. 72—123) erreichbar gemacht wird. Beide Male erscheint die Vision jeder Menschlichkeit entkleidet und ins Transzendentale gehoben, im zweiten Fall (v. 321—344) aber ist das Gefühl zur Bewußtheit, d. h. die anfängliche Einfühlung lebendige Beseelung geworden, die aus der Natur dem Dichter entgegenkommt. Im ganzen stellen wir bis v. 344 ein deutliches Steigen fest, von da an bedeutet der Schluß das Auslaufen eines überreichen Innen.

Wenn sich im Gegensatz zu diesem übersinnlichen Beispiel die Landschaft leichter öffnet, umschließt sie den Menschen dafür um so fester, daß die Rückkehr in den Normalzustand nur stufenweise vor sich gehen kann. Im „Alastor" (v. 149—191) liegt daher das Erlebnis und mit ihm der Höhepunkt der Welle am Anfang. Von da an zerklingt das Geschehen in Natur, um sich nur einmal noch flüchtig zu einer Vision (v. 479—492) zu verdichten.

Von einer vollständigen Wellenlinie aber können wir erst sprechen, wenn den gekennzeichneten Höhen auch die entsprechenden Tiefen gegenüberstehen.

Der höchsten Bindung aller Wesenskräfte im „Revolt of Islam" entspricht als Gegenteil ihre Übersteigerung, d. h. der seelischen Höhe der Wahnsinn. In diesem Sinne bringt Canto IV Laons geistigen Verfall und bedeutet den Tiefenzustand zwischen Canto II und VI. Canto VII läßt Cythna die Herrschaft über ihre Geisteskräfte verlieren und bildet den Tiefenabstand zwischen Canto VI und XI. Beide Male wirkt sich eine zum Stillstand gekommene Aktivität zerstörend aus, und da es sich um sittlich hochstehende Menschen handelt, tritt keine Entspan-

nung nach außen, sondern die Vernichtung im Innern des Individuums selbst ein [1]).

Im „Epipsychidion" liegt zwischen den zwei transzendentalen Erlebnissen die menschliche Enttäuschung in v. 256—266 und stellt als Versinnlichung der Wirklichkeit den großen Abstand zwischen Idee und Realität heraus.

Die beiden Visionen im „Alastor" machen das zwischen ihnen liegende Leben zur Suche. Damit bedeutet die Bootfahrt in v. 312—394 als Verkörperung erhöhter Bewegung die größte Entfernung von der Ruhe übersinnlicher Bewußtheit.

Überblicken wir die einzelnen Formen der Kurvenführung als Ganzes, so stellen wir verschiedene Möglichkeiten für ihre Ablaufform fest. Das Beispiel des „Revolt of Islam" zeigt nach dem Prinzip des Ein- und Ausatmens ein ziemlich regelmäßiges Steigen und Sinken von drei Kurven, wie es dieses ideell aus dem Sein heraus und in dasselbe zurückschwingende Geschehen mit sich bringt. Im „Epipsychidion" handelt es sich um eine kurze und eine hohe Welle, der ein langsames Verebben folgt, und „Alastor" weist eine einzige, steil ansteigende und dann allmählich sinkende Kurve auf, der noch eine kleine Erhebung gelingt. Wollen wir aus diesen Beobachtungen ein Prinzip entwickeln, so können wir feststellen, daß die Entspannung der Gegensätze als Auflösung der geistigen Synthesen in sinnliche Lebenskraft durch den Abstand zwischen den Höhen und Tiefen zum Ausdruck gebracht wird.

3. Gesetzmäßigkeit.

Daß Mersmann [2]) den wellenförmigen Formablauf für einen möglichen Typus musikalischen Geschehens erklärt, bietet einen Vergleich mit der Shelleyschen Formkunst von selbst an. In seiner Musiklehre [3]) deutet er die Kurve ganz in unserem Sinne weiter aus. Das Steigen wird als eine Kraft aufgefaßt, die nach oben zielt und der Abstieg als ein Versagen bezeichnet, welches sich als Auslaufen in den Raum zu erkennen gibt. Damit legen wir den Ablauf des Formgeschehens bei Shelley als einen musikalischen fest.

Auch für den Aufbau im besonderen liegt ein der Musik bekanntes Schema zugrunde. Schon Walzel [4]) weist auf die Bedeutung der Sonatenform für die Dichtung hin, einer Entdeckung, die Otto Ludwig [5]) für die meisten Tragödien von Shakespeare

1) Wir schließen uns den Erkenntnissen von Tillich an, dem „das Formzerstörerische zum geistigen Widerspruch, zur aktuellen Erhebung des Abgrundes gegen die Gestalt" wird. Vgl. das Dämonische, S. 12 ff.

2) Vgl. Musikästhetik, S. 72.

3) Vgl. S. 7.

4) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 351 ff.

5) Zit. bei O. Walzel, Shakespeares dramatische Baukunst, Jahrb. d. Deutschen Shakespearegesellschaft 1916, S. 17.

gemacht hat. Wir bemühen uns damit um das Prinzip der Dreiteilung. Wenn wir oben von Eingang, Hauptteil und Schluß sprachen und sie inhaltlich als Gegenüberstellung, Verarbeitung und Wiederholung von Gegensätzen erkennen, so entspricht das dem Schema einer Sonate, in dem nacheinander zwei gegensätzliche Themen 1. zugrundegelegt, 2. durchgeführt und 3. wiederholt werden. Dabei handelt es sich in Teil 1 und 3 um die Themenführung in der Grundtonart, während in Teil 2 das Thema einem in der Molltonart gebildeten Gegenthema gegenübergestellt wird. Das stimmt mit dem Bau der Shelleyschen Dichtung insofern überein, als eine gnaue Übereinstimmung der Problematik zwischen Anfang und Schluß oben aufgezeigt wurde, während der Hauptteil in seinem wellenförmigen Aufbau das Thema als Aufstieg und als Fall, also in entgegengesetzter Auffasung zeigte, eine Durchführung, die sehr wohl als Dur und Moll bezeichnet werden kann, wenn sich beispielsweise in der „Skylark" das Steigen in dem hellen ‚i' und das Absinken in dunkleren Tönen verdeutlicht. Gehaltlich bedeutet diese Dreiteilung [1]) eine sich in einer neuen Geburt verschmelzende Zweiheit und macht das Geschehen zur unendlichen Folge, weil das neue Wesen schon wieder den Keim zum Gegensatz in sich trägt, eine Anschauung, die sich an der Shelleyschen Kunst selbst bewahrheitet, wenn der Dichter dem dritten Akt des „Prometheus Unbound", der durch die Vereinigung von Prometheus und Asia die Entwicklung zum Abschluß gebracht hat, später einen vierten hinzufügt, der dasselbe Problem als einen sich in der Natur dauernd wiederholenden Vorgang aufzeigt.

Der Kurvenform der äußeren Formgebung entspricht das innere Formgesetz von Ballung und Lösung, das auf einer Überspannung, also auf einer Verschiebung des Gleichgewichts beruht. Für das musikalische wie für Shelleys Formgeschehen wird dieses Prinzip zur Kraft, von welcher der fließende Bewegungsverlauf abhängt [2]). Weil es dem Dichter vor allem darauf ankommt, den Zug nach oben zu betonen und dem Bewußtsein die transzendentale Sphäre erlebbar zu machen, spielen Momente, welche die Spannung steigern sollen, eine große Rolle. In diesem Sinne sind das barockhafte Einpressen einer Fülle von Eindrücken in einen möglichst kleinen Raum (z. B. die Vergleiche für die Geliebte im „Epipsychidion" [3]) und das Einstreuen von Einzelheiten, welche die Handlung verzögern (z. B. die Schilderungen der Pest und der Revolution im „Revolt of Is-

1) Über das Problem der Dreiheit in der Romantik vgl. Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 305.
2) Vgl. Mersmann, Musiklehre, S. 7.
3) Vgl. Epipsychidion v. 25—30, v. 60—64, v. 115—123.

lam“) [1]), zu verstehen. Haben diese Ballungen ein bestimmtes Maß überschritten, so werden sie durch Lösungen (z. B. die eingeschobenen Reflexionen im „Epipsychidion“)[2]) ausgeglichen, welche zwar die Stimmungskurve abbiegen, aber durch die Entspannung einen neuen Aufstieg möglich werden lassen. Stilistisch wirkt sich dieses Gesetz als Wechsel von Stauung und Beschleunigung aus, wenn die Konzentration des geistigen Bewußtseins sich im substantivischen Stil [3]) abbildet, während das Absinken in die Realität den verbalen Stil [4]) bevorzugt.

Als Ganzes bedeutet das Formprinzip der inneren und äußeren Offenheit eine Gesetzmäßigkeit, welche sich in die Shelleysche Kunst als eine Entgrenzung des Formgeschehens zurückdeutet.

4. Wertung.

In der Heranziehung musikalischer Tendenzen für die Wertung eines dichterischen Kunstwerkes schließen wir uns den Ausführungen von Walzel [5]) an, der die „wechselseitige Erhellung der Künste“ zum Problem der modernen Stilforschung erhebt. Für unsere Untersuchung kommt im besonderen in Betracht, daß er die gemeinsame Wirkung von Musik und Dichtung als Stimmung charakterisiert [6]).

Darüber hinaus gründet sich unsere Wesensdeutung des musikalischen Formgeschehens bei Shelley auf die Untersuchungen von Spranger [7]), der bei Beethoven einen inneren Zusammenhang zwischen Musik und Weltanschauung feststellen kann, weil er das Zentrum beider in die Gefühlshaltung verlegt, „in der die Werte der Welt und des Daseins sich offenbaren“.

Die Grundtendenz der äußeren Form bei Shelley, das Prinzip der Offenheit, weist auf seine Erfahrung des Lebens zurück.

> „We are born, and our birth is unremembered, and our infancy remembered but in fragments; we live on, and in living we loose the apprehension of life“ [8]).

Als Sprachwerdung einer fließenden Lebenskontinuität betont diese Kunst vor allem das Vorübergehende, das auch Wölfflin [9]) als Charakteristikum der atektonischen Form ansieht.

1) Vgl. Canto VI v. 2722—2811, Canto X v. 3793—4224.
2) Vgl. v. 217—320.
3) Vgl. Epipsychidion v. 25—30, v. 60—64, v.115—123.
4) Vgl. ebenda v. 217—320.
5) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 265 ff.
6) Vgl. Die künsterische Form des Dichtwerks, S. 9 ff.
7) Vgl. Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck, S. 6 ff.
8) Vgl. On Life, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 53.
9) Vgl. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: „In letzter Instanz aber geht die Neigung überhaupt dahin, das Bild nicht als ein für sich bestehendes Stück Welt erscheinen zu lassen, sondern als ein Schauspiel, das vorübergeht und an dem der Beschauer nur gerade auf einen Augenblick teilzunehmen das Glück hat.“ (S. 135).

Daß die innere Gesetzmäßigkeit durch Träume und Visionen [1]) bestimmt wird, die besondere transzendentale Momente ins Bewußtsein heben und durch ihre verschwebende Wirklichkeit ein fragmentarisches Erleben [2]) bedingen, macht Shelleys Dichtung zur Augenblickskunst, der sich in der romantischen Musik die Lieder ohne Worte von Mendelssohn oder die Moments Musicaux von Schubert als Parallelen anbieten.

Zusammenfassend verdeutlicht das Formgeschehen Shelleys Lebensraum und erschließt seine Realität als Bewegung und seine Grenzsetzung als Idee. Wenn diese beiden Wesensbestimmungen ihn damit zu einem Seelenraum umschaffen, erbilden sie ihn im ästhetischen Sinne schließlich doch zu einer Geschlossenheit.

IV. Thematik.

1. Gehalt.

Nach der Geistesstruktur Shelleys handelt es sich in seinen Gedichten um ein Erfassen des Lebens als Wertinhalt, den Deutschbein [3]) für die Romantik als individuelle Idee, d. h. als Konzentration innerer Wesenskräfte charakterisiert. Auch Kluckhohn [4]) hebt den Erkenntnistrieb als eine für den Romantiker typische Grundhaltung heraus und weist beispielsweise auf das Zeugnis von Novalis hin, der sich um die „höchste Empfänglichkeit für eigentümliche Natur" bemüht [5]). Im Sinne von Spranger [6]) haben wir es hier mit einer ästhetischen Einstellung zum Leben zu tun, der „die Ethik der inneren Form" eignet. Die Verkörperung einer solchen Lebensform ist das Thema.

Wenn wir in dem Thema als Wertoffenbarung ein Aufbrechen des Lebens und eine Annäherung an seine Mitte sehen, unterscheiden wir grundsätzlich zwei verschiedene Typen der Entwicklung, die ich als sinnliche und geistige oder nach ihrem Verhältnis zum Leben als Seinserlebnis und Werterlebnis be-

---

1) Vgl. Alastor, v. 149—191.

2) Über die Bedeutung des Fragmentes für die romantische Dichtung vgl. Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 306 ff.

3) Vgl. Das Wesen des Romantischen, S. 57 ff.

4) Vgl. Die deutsche Romantik: „Es war das Geheimnis des Lebens, die Frage nach seinem Sinn und das Verlangen, es in seiner Ganzheit und Bewegung zu erfassen, was allem romantischen Philosophieren und Dichten seinen letzten Antrieb gab." (S. 136.)

5) Vgl. Kluckhohn, a. a. O. S. 139.

6) Vgl. Lebensformen, S. 291.

zeichnen möchte. Wie es Sperber [1]) gelingt, an einzelnen immer wiederkehrenden sprachlichen Wendungen ganze Vorstellungskomplexe bei Meyrink aufzuzeigen, lassen sich auch bei Shelley affektbetonte Ausdrücke genug finden, die als Motive aufgefaßt, den Gehalt des Themas erbilden können. Eine solche Entsprechung von Motiv und Wort weist auch Spitzer [2]) in seiner Studie über Morgenstern nach und gibt damit zugleich ein lebendiges Beispiel für seine in den Stilstudien [3]) aufgestellte Behauptung, daß die häufige Wiederkehr bestimmter Worte zum Rückschluß auf die Geisteshaltung des Schriftstellers führen muß. Gerade die „Häufigkeit der Erscheinung" [4]) ist für die Romantik auszuwerten als Problem der Ornamentik, die Strich [5]) als romantischen Spieltrieb deutet und als Arabeskenkunst charakterisiert.

Weil die thematischen Inhalte „Sein" und „Wert" als Gegensätze zu verstehen sind, und ihre Motive die Kraft bedeuten, welche diese Kontraste zur Auseinandersetzung, d. h. zur Synthese bringt, wird das Thema im musikalischen Sinne zur Kraftspannung und verdeutlicht als solche nach Mersmann [6]) den Gehalt als offenes Geschehen. Als Träger der Entwicklung sprechen wir die Seins- und Wertmotive als Konstruktionsmotive an, eine Formulierung, die Dibelius [7]) für den englischen Roman verwendet, wenn er seinen Grundplan klarlegen will.

a) Seinsmotive.

Shelleys Erkenntnis des Seins ist abhängig von seiner persönlichen Lebenserfahrung. Mit einem schwachen Körper begabt und von häufigen Schmerzen heimgesucht, ist er von jener krankhaften Empfindsamkeit, die den frühen Tod vorausfühlt und sich mit ihm vertraut macht. So kommt es, daß er im allgemeinen das Leben vom Tode aus betrachtet. Sterben ist das von vornherein vorbestimmte Ziel, weil das Leben nur eine zeitliche Abkehr von der Ewigkeit, und der Tod die Rückkehr zu ihr bedeutet.

„We begin in what we end." [8]).

Als Ausdruck von Entsagung und Verzicht sind beide Lebensäußerungen als Abschied zu verstehen. Damit sind die das Sein

1) Vgl. Motiv und Wort, Studien zur Literatur- u. Sprachpsychologie, S. 10 ff.
2) Vgl. ebenda S. 55 ff.
3) Vgl. Bd. II: „Lieblingswörter und -wendungen zeigen sich allerorten bei den ersten Schriftstellern dem, der Augen hat zu sehen, sie müssen sich finden bei der inneren Konstanz des Sehens der Dichter." (S. 528.)
4) Vgl. ebenda: „Erst die Häufigkeit einer Erscheinung läßt den Schluß auf eine seelische Konstante zu." (S. 530.)
5) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 176 ff.
6) Vgl. Musikästhetik, S. 95, S. 313, S. 348.
7) Vgl. Die englische Romankunst.
8) Vgl. Life rounded with Sleep v. 3.

verdeutlichenden Motive „Life“ und „Death“ nicht als zwei Pole, zwischen denen das Leben schwingt, sondern als ein und dieselbe Lebensform zu begreifen

„For at her silver voice came Death and Life, / Unmindful each of their accustomed strife, / Masked like twin babes, a sister and a brother“ [1]).

Ihre gegenseitigen Beziehungen wirken sich als Zusammenhang und Verschränkung aus.

Shelleys Einstellung zur Welt wird getragen von der Fähigkeit, die innere Lebenskraft zu erfassen, d. h. von dem Grad der seelischen Reife. In den ersten Jahren seines Schaffens ist der leidenschaftliche Wille, welcher sich den Dingen hingeben möchte, um sie zu besitzen, am stärksten, und die ihm durch seinen Idealismus vorbestimmten Enttäuschungen treffen ihn am schwersten und häufigsten. So erhellt sich, daß der Dichter scheu, melancholisch und gereizt wird, ein Zustand, in dem er das Leben als unverständlich

„How vain is it to think that words can penetrate the mystery of our being!“ [2]),

geringfügig

„... what wonder if we grow dizzy to look down the dark abyss of how little we know“ [3]),

irrig

„Our whole life is thus an education of error“ [4])

und den Tod entsprechend als Schrecknis

„And the coming of death is a fearful blow“ [5])

empfindet. Diese Stimmung der Verdüsterung, die um 1815 vorherrscht, und als deren tiefstes Zeugnis wir „Alastor“ aufzufassen haben, verwandelt sich bis 1819 mit dem Freiwerden seiner Schaffenskraft in Lebensfreude. Aus der veränderten Gefühlshaltung heraus gibt sich Shelley ganz den Schönheiten der Welt hin

„How glorious art thou, Earth“ [6])

und überträgt das daraus erwachsene Glücksgefühl weiter auf die Vorstellung vom Tode.

„Heardst thou not, that those who die / Awake in a world of ecstasy“ [7]).

Bedeutsam in dieser Entwicklung ist die parallele Haltung zu Leben und Tod. Beide werden nicht als Gegensatzpaar aufgefaßt, sondern unterliegen als entsprechende Lebensregungen denselben Einflüssen.

Die Ordnung der Motive „Life“ und „Death“ nach dem Prinzip der Verschränkung beruht auf der inneren Bewußtheit

1) Vgl. Epipsychidion v. 301—303.
2) Vgl. On Life, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 53.
3) Vgl. ebenda S. 57.
4) Vgl. ebenda S. 55.
5) Vgl. On Death v. 15.
6) Vgl. Prometheus Unbound II, 3 v. 12.
7) Vgl. Rosalind and Helen v. 1123—1124.

des Dichters. In der gekennzeichneten Periode der Enttäuschungen hat er zwar die Erkenntnis von dem Vorhandensein eines Außen und eines Innen, das Wissen um ihr Wesen aber wird durch eigene Hemmungen verstellt. Die Unmöglichkeit der Realisierung des persönlichen Wollens macht das Leben zum Schein

„... the solid universe of external things is 'such stuff as dreams are made of"[1],

und allein das menschliche Streben bleibt als Wert übrig, ohne daß seine Einordnung in das Ganze des Universums vollzogen ist

„... there is a spirit within him at enmity with nothingness and dissolution"[2].

Von 1819 an aber wird mit fortschreitender dichterischer Vertiefung der Mensch bewußt als Teil der Ewigkeit begriffen

„... the pure spirit shall flow / Back to the burning fountain whence it came / A portion of the Eternal ..."[3],

und Leben und Tod sind damit in eine ganz neue Beleuchtung gerückt. Wenn es in „Prometheus Unbound" III, 3 v. 113—114 heißt:

„Death is the veil which those who live call life: / They sleep, and it is lifted",

ist die Stellung dieser beiden Hauptmotive zueinander durch die Nebenmotive „Veil" und „Sleep"[4] näher charakterisiert. Daß das Leben als Schlaf aufgefaßt wird, läßt die Welt als Traum erscheinen

„He hath awakened from the dream of life —"[5]

und den Gedanken an die Nacht, welche das Sein als Trauer verkörpert

„He has outsoared the shadow of our night"[6],

entstehen, und daß wir in dem Tod das Aufheben eines Schleiers sehen, bringt die Erwartung auf die kommende Entschleierung der Schönheit zum Ausdruck

„And death is a low mist which cannot blot / The brightness it may veil"[7].

Deutlich ist in diesen beiden Ergänzungsmotiven durch ihre Kontrastierung mit verborgenen Werten die Irrealität des Lebens betont.

Als Ganzes läuft die dichterische Entwicklung Shelleys auf eine immer zunehmende Ablehnung des äußeren Seins und eine

---

1) Vgl. On Life, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 54.
2) Vgl. ebenda S. 54.
3) Vgl. Adonais v. 338—340.
4) Für die Interpretation des Schleiermotivs vgl. auch Strong, Three Studies in Shelley, Shelley's Symbolism, S. 70.
5) Vgl. Adonais v. 344.
6) Vgl. ebenda v. 352.
7) Vgl. ebenda v. 391—392.

Erkenntnis seines inneren Gehaltes hinaus, ein Wissen, das den Dichter aus Nervosität und Reizsamkeit zu Hoffnung und Erwartung erlöst.

b) Wertmotive.

Wertwesenheit im Sinne von Spranger [1]) ist für Shelley die Liebe. Dieses Grundmotiv findet sich in dem „Essay On Love" folgendermaßen charakterisiert:

> „Thou demandest what is love? It is that poverful attraction towards all that we conceive, or fear, or hope beyond ourselves, when we find within our own thoughts the chasm of an insufficient void, and seek to awaken in all things that are a community with what we experience within ourselves" [2]).

In diesen Worten wird die Liebe als inneres Bindeglied alles Lebensmäßigen und als Synthese seines Bedeutungsvollen herausgestellt. Der Wert, den Shelley „Love" nennt, ist die innere Form des Lebens überhaupt, d. h. eine Durchdringung seines Außen

> „Hence in solitude, or in that deserted state ..." [3])

und seines Innen

> „Which seeks a ‚soul of goodness' in things ill" [4]),

eine Verschmelzung von Eindruck

> „Common as light is love" [5])

und Ausdruck

> „That love, which none may bind, be free to fill / The world, like light" [6]).

Wir kommen zu einer Synthese, deren Bindungen so tief im Sein verwurzelt sind, daß wir sie als Gesetz der Welt anerkennen müssen

> „This is the bond and the sanction which connects not only man with man, but with everything which exists" [7]).

Damit bedeutet die Liebe als innere Form eine intensive Aufnahme der Welt mit allen Kräften der Seele.

Die Wertwirklichkeit [8]) offenbart sich bei der Auseinanderfaltung des Liebesmotivs in seine Teilmotive, deren Grundtendenz sich wieder als Streben zur Synthese äußert. In diesem Sinne spricht Shelley in „Essay on Love" von der Suche des Menschen nach dem „antitype" [9]), die zwingend für ihn ist, weil dem Ich zur Ergänzung stets ein Du zugehört

1) Spranger versteht darunter „eine qualitativ bestimmte allgemeine Wertgattung" (Vgl. Lebensformen, S. 280).
2) Zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 43.
3) Vgl. On Love, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 44.
4) Vgl. Julian and Maddalo v. 204.
5) Vgl. Prometheus Unbound II, 5 v. 40.
6) Vgl. The Revolt of Islam, v. 3336—3337.
7) Vgl. On Love, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 43.
8) Mit Spranger unterscheiden wir zwischen dem Wertgegenstand an sich und dem Werterlebnis oder dem Wertungsakt (vgl. Lebensformen, S. 280).
9) Vgl. On Love, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 44.

„We — are we not formed, as notes of music are, / For one another, though dissimilar“ [1]).

Ich und Du werden weiter in dem Motiv „Part“ als zusammengehörige Wertgegenstände begriffen

„I am a part of thee“ [2]),

die sich darüber hinaus in dem Motiv „Twin“ als naturhaftgewachsene Doppelheit erweisen

„Would we two had been twins of the same mother!“ [3]).

Diese äußere Wertwirklichkeit wird vertieft durch das innere Werterlebnis, das sich als Synthese von Körper und Geist offenbart, wenn das Motiv „Brother“ [4]) das seelische Verbundensein betont, das in „Spirit's Mate“ [5]) noch genauer als ein geistiges Zueinanderpassen ausgedeutet ist. Und wieder ist wie bei der Wertwesenheit auch bei der Wertwirklichkeit die Synthese zur Gesetzmäßigkeit entwickelt, wenn es in „Love's Philosophy“ heißt:

„Nothing in the world is single; / All things by a law divine / In one spirit meet and mingle“ [6]).

Daß wir die Wertwirklichkeit als äußere Form ansprechen, macht das Liebesmotiv zu ihrer Richtungstendenz.

Aus dem Vorangehenden erhellt sich, daß das Problem der Synthese das Werterlebnis bestimmt. Das Typische tritt besonders in dem Moment der Teilung heraus. Während die Gegebenheiten des Seins, z. B. Gold oder Ton, sich beim Teilen vermindern, wird in der Liebe die zustandekommende Doppelheit als Vermehrung

„True Love in this differs from gold and clay, / That to divide is not to take away“ [7])

oder auch als Steigerung empfunden

„If you divide pleasure and love and thought, / Each part exceeds the whole“ [8]).

Strich [9]) sieht das Bestimmende dieses Dranges zur Synthese in dem Bestreben, „die Grenzen und Sonderungen der apollinischen Welt zu zerstören und das eine und unendliche Chaos wiederherzustellen“. Für ihn entsteht keine Verschmelzung, sondern der Zustand, den er Romantik nennt. Tiefer begründet Spranger [10]) unter Bezugnahme auf Schmitt-Dorotič, daß die Romantik die Überwindung der Gegensätze niemals erreichen

1) Vgl. Epipsychidion, v. 142—143.
2) Vgl. ebenda v. 52.
3) Vgl. ebenda v. 45.
4) Vgl. The Revolt of Islam v. 1083.
5) Vgl. Julian and Maddalo v. 337.
6) Vgl. v. 5—7.
7) Vgl. Epipsychidion v. 160—161.
8) Vgl. ebenda v. 180—181.
9) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 376.
10) Vgl. Lebensformen, S. 186.

kann, weil diese Bindung bedeuten würde und damit einen Zustand, der ihr wesensfremd ist. Er kommt zu dem Schluß: „Der Romantiker versöhnt die Gegensätze nicht, sondern weicht ihnen in ein drittes aus." Das stimmt für Shelley insofern, als er die Kontraste in der Schönheit als aufgehoben empfindet

> „The great secret of morals is love; or a going out of our nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person not our own" [1],

eine Erfahrung, die bei ihm zur Identifikation von Schönheit und Liebe führt. Damit ist auch die „Beauty" [2] zum Wertmotiv erhoben.

2. Formung.

Daß Shelley die Entwicklung des Lebensprozesses als eine Entmaterialisierung des Seins auffaßt, deutet sich in den Stil zurück als eine Verdrängung der Form zu Gunsten des Inhaltes. Wenn wir den Gehalt des Themas als Substanz und sein In-die-Erscheinung-treten als Gestalt ansprechen, so handelt es sich hier um die negative Gestaltung der Substanz, eine Ausdrucksmöglichkeit, die wir mit Mersmann [3] als romantisch-musikalisch ansprechen müssen. Gehen wir dem Stil dieser scheinbaren Gestaltlosigkeit weiter nach, dann werden wir in ihr doch Formwerte entdecken, welche die Zurechnung zur Kunst als berechtigt empfinden lassen. Da es dem Romantiker darauf ankommt, eine Fülle von Stoff zur Formung zu bringen, ohne ihm die Beweglichkeit zu nehmen, spielen die Probleme der Bindung und Erweiterung eine Rolle, weil das eine den für das Verständnis notwendigen Zusammenhang herausstellt, während das andere das alle romantischen Formen bestimmende Gesetz der Offenheit wahrt.

a) Leitmotive.

Als Mittel für die Ordnung der lockeren Formfülle dient das Leitmotiv. Walzel stellt in dem Aufsatz „Leitmotive in Dichtungen" [4] seine Verwendung für den tektonischen Aufbau moderner Dichtungen in kurzer Übersicht zusammen und weist nach, daß es von Wagner zum Stilprinzip erhoben und seitdem ein beliebtes Mittel atektonischer Struktur geblieben ist. Auf den gestalterischen Wert der Leitmotive geht er in „Gehalt und Gestalt" [5] näher ein, wenn er sagt: „Sie ‚binden' im strengen

1) Vgl. A Defence of Poetry, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 131.
2) Vgl. Hymn to Intellectual Beauty.
3) Vgl. Musikästhetik: „Immer mehr suchen die Themen der Romantiker die reine Substanz als natürliche Reaktion gegen die Höhepunkte konstruktiver Gestaltung in Bach und Beethoven; sie durchleuchten den Stoff von neuem, lösen neue Kräfte und Farben aus ihm, machen ihn transparent, ohne ihn zu überwinden." (S. 353.)
4) Vgl. Ztschr. f. Bücherfreunde, 8. Jg., 2. Hälfte, 1917.
5) Vgl. S. 358 ff.

Sinne des Wortes weit Auseinanderliegendes zusammen, sie betonen Zusammenhänge, die ohne sie vielleicht übersehen würden." Diese Verwendungsmöglichkeiten gründen sich auf Eigenschaften der Motive überhaupt, die Mersmann [1]) folgendermaßen charakterisiert: „Die entscheidenden Merkmale des Motivs bleiben also sein Spannungsgrad, seine Unteilbarkeit (im Sinne der Form) und die Festigkeit seiner Gestalt." Dieses sind die Grundbedingungen für die „Triebkraft", die das Motiv fähig macht, inhaltliche Werte zu „leiten" und sich entsprechend auch in der äußeren Formgebung als Leitmotiv auszuweisen. Weil die Leitmotive damit sowohl dem Ausdehnungsbedürfnis als auch dem Willen zur Synthese Rechnung tragen, werden sie für Shelley zum gegebenen Mittel, seine nach Raumentgrenzung und Wertverdichtung zugleich strebende Thematik in zusammenhängende Form zu bringen. Sie haben also gehaltlichen und formalen Wert zugleich.

Dem Versuch einer inhaltlichen Ausdeutung der Leitmotive kommen die Untersuchungen von Schmitz zuhilfe, der in seiner Musikästetik sagt: „Die eigentliche Bedeutung des Leitmotivs liegt nicht auf dem Gebiet der Form, sondern des Inhaltes: es ist ein ganz besonders geeignetes Mittel musikalischer Textdeutung" [2]). In diesem Sinne wird es bei Shelley als Ausdruck unerfüllter Hoffnung gefühlt, ob es als „Bootfahrt" [3]) in die Unendlichkeit strebt, als „Traum" das transzendentale Erlebnis erbildet oder als „Schweigen" die Einsamkeit versinnlicht. Im besonderen bekommen die einzelnen Motive dann eigene Noten. Die Sehnsucht vertieft sich zur Lebensunruhe, wenn die Bewegung des Bootes betont und nach seinen verschiedenen Möglichkeiten herausgestellt ist

„Straining boat; A little shallop floating near the shore; The boat paused shuddering; Now on the polished stones / It danced; The little boat / Still fled before the storm" [4]).

Der Traum wird durch die Art der Wiedergabe zur Ekstase

„A sentiment of ecstatic wonder; That sleep has sights; ... they stood as in a trance" [5]),

und die optische Einfühlung macht das Schweigen zu einem bewußten Erlebnisakt

„azure calm; crystal silence; green silence; clear silence" [6]).

1) Vgl. Musiklehre, S. 248.

2) Zit. bei Walzel, Leitmotive in Dichtungen, Ztschr. f. Bücherfreunde, 8. Jg., 2. Hälfte, 1917, S. 262.

3) Für die Interpretation der Motive „Boat" und „Stream" vgl. Strong, Three Studies in Shelley, Shelley's Symbolism, p. 89 ff.

4) Vgl. Alastor v. 389; v 299; v. 394; v. 498—499; v. 344—345.

5) Vgl. Letter To T. L. Peacock July 22nd, 1816; Marianne's Dream v. 146—147; The Revolt of Islam v. 3432.

6) Vgl. Prometheus Unbound III, 2 v. 42; Ode To Naples v. 20; The Revolt of Islam v. 2913; ebenda v. 1275.

Allen Motiven gemeinsam aber ist das Überleiten aus dem Zustand der Realität in den der Irrealität, also die Tendenz zur Verschmelzung verschiedener Sphären. Die erstrebte Bindung wird bei dem realen Bootmotiv als Gefühl der Verzauberung versinnlicht

„The boat of my desire is guided; My soul is an enchanted boat; My spirit like a charmed bark doth swim“ [1]),

bietet sich bei dem Traummotiv als Vergleich mit dem Zustand des Wachens an

„That sleep has sights as clear and true / As any waking eyes can view“ [2])

und liegt bei dem Motiv des Schweigens in der bewußten Parallelsetzung zu dem Geräusch

„The music of the merry marriage bells, / Killing the azure silence“ [3]).

Immer läuft die Interpretation also auf eine Vertiefung der Form hinaus, die sowohl dem Inhalt des Themas als auch seiner Formgebung dienend zur Seite steht. Wir schließen uns damit Spranger an, der auf die gehaltliche Bedeutung der Leitmotive mit folgenden Worten eingeht: „Das philosophische Element der Musik liegt in der Behandlung der Leitmotive; sie geben einem Tonwerk die geistigen Grundbedeutungen, die sich durch seinen ganzen Verlauf hindurch in ihrem wesentlichen Bestande identisch erhalten, zugleich aber doch jenes Maß von Wandlungsfähigkeit besitzen, das der inneren Gefühlsbewegung und ihrer oft verschwebenden Unbestimmtheit gemäß ist.“ [4])

Was die Bedeutung der Leitmotive als tektonische Werte betrifft, so wiesen wir sie oben als Herstellung von Zusammenhängen nach, eine Feststellung, die Edith Aulhorn [5]) an Goethes Wahlverwandtschaften und Walzel [6]) an Zolas „Une Page d'Amour“ ausgeführt haben [7]). Bei Shelley fällt jedem der erwähnten Leitmotive nach der Verschiedenheit seines Gehaltes eine besondere Rolle zu. Als Verdeutlichung einer expansiven Kraft wird die „Bootfahrt“ überall da eingeschoben, wo ein momentaner Stillstand in der Handlung zu überwinden ist. Sie leitet also Bewegungen. In Canto III v. 1258 des Revolt of Islam sieht der auf der Säule gefesselte Laon das Boot, welches Cythna in die Gefangenschaft führt, in v. 1407 fährt der vom Wahnsinn Geheilte selbst in die Heimat zurück, in Canto VII v. 3186 erlöst

1) Vgl. Prometheus Unbound II, 5 v. 94; ebenda II, 5 v. 72; Fragment To One Singing v. 1.
2) Vgl. Marianne's Dream v. 146—147.
3) Vgl. Ginevra v. 42—43.
4) Vgl. Lebensformen, S. 437—438.
5) Vgl. Der Aufbau von Goethes Wahlverwandtschaften, Ztschr. f. d. deutschen Unterricht, Lehrgang 32.
6) Vgl. Die künstlerische Form des Dichtwerkes, S. 30 ff.
7) Für die Musik vgl. Walzel, Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit, S. 62 ff.

ein Schiff Cythna aus ihrer Abgeschlossenheit, in Canto VIII handelt es sich um die Fahrt nach Hause, und das ganze Geschehen des Gedichtes wird in Canto I eingeleitet von einer Fahrt in den Tempel der Seligen und schließt in Canto XII mit der Rückkehr der beiden Liebenden an diesen Ort. In allen Fällen handelt es sich um das Einleiten eines neuen Zustandes und zugleich um die Überbrückung eines Zwischenraumes. In „Alastor" ist diese Bedeutung noch vertieft. Hier findet sich in v. 299—397 die Bootfahrt eingeschoben zwischen der aktiven und reflektierenden Haltung des Dichters und zwar so, daß sie die Steigerung des ersten Zustandes mit dem Anfangsstadium des zweiten zur Synthese verbindet. Im „Epipsychidion" wird darüber hinaus eine innere Hemmung überwunden, wenn die schon in Betrachtung sich auflösende Handlung durch das Einsetzen des Bootmotivs in v. 407—408 die letzte Konzentration erfährt. Immer also finden wir das Bootmotiv im Augenblick eines gewissen Tiefstandes im Geschehen verwendet, ganz im Gegensatz zum „Traummotiv", das den Höhepunkt des Erlebens bildet. Durch seine irreale Spannungsweite ist es besonders geeignet, Weitauseinanderliegendes zu verbinden. Es befindet sich darum immer zwischen Gegensätzen, die in ihm aufgehen, d. h. in der äußeren Formung als Höhepunkt zwischen An- und Abstieg der Ablaufswelle, wie an den Gedichten „Alastor" und „Epipsychidion" schon an anderer Stelle gezeigt wurde [1]). Wo es in diesem allgemeinen Bewegungsverlauf zu Ruhepunkten kommt, die Atempausen gleichen, in denen die Erregung sich in besinnliche Schau verwandelt, finden wir das „Motiv des Schweigens". Es ist damit weniger Bewegungs- als Beziehungsträger und findet sich überall sowohl vor als nach großen Erschütterungen eingestreut. Als Einstellung zu Erlebnissen bedeutet die Stille in „The Revolt of Islam" das Gefühl der Ohnmacht

> „That starry night, with its clear silence, sent / Tameless resolve which laughed at misery / Into my soul" [2]),

drückt in „Alastor" die Rückschau aus

> „A little space of green expanse, the cove / Is closed by meeting banks, whose yellow flowers / For ever gaze on their own drooping eyes, / Reflected in the crystal calm" [3])

und läßt sich in „Ginevra" als Zustand der Lähmung deuten

> „The music of the merry marriage-bells, / Killing the azure silence, sinks and swells" [4]).

Nach dem Gesagten können wir als Grundzug der Shelleyschen Leitmotive feststellen, daß sie aus einer zerdehnten Form in die Substanz hinüberleiten. Es wird deutlich, wie in dieser

1) Vgl. Formablauf, S. 31 ff.
2) Vgl. The Revolt of Islam, C. III v. 1275—1277.
3) Vgl. Alastor v. 405—408.
4) Vgl. Ginevra v. 42—43.

Kunst die Expansionskraft des Gehaltes die Form überwältigt, eine Tatsache, die wir nach Mersmann [1]) als gemeinromantisch bezeichnen müssen.

b) Begleitmotive.

Shelley gehört nicht zu den Romantikern, denen wie Byron die hemmungslose Dynamik allein schon eine Steigerung bedeutet, ohne daß damit ein entsprechendes Wachstum der Kräfte Hand in Hand geht. Infolge seiner ethischen Grundhaltung müssen bei ihm Wertzuwachs und Formerweiterung im gleichen Verhältnis bleiben. Formal geschieht das durch das Begleitmotiv.

Es gibt eine erste Gruppe von Begleitmotiven, die dazu dienen, den Gehalt zu vertiefen. Dementsprechend sind „Ione" und „Panthea" im „Prometheus Unbound" als die Motive der Hoffnung und des Glaubens zu werten. Im ersten Akt dienen sie dem Verständnis für die sittliche Haltung des Prometheus, im zweiten leitet der Glaube Asia auf dem Wege zu Prometheus, während die Hoffnung ihren Willen vor dem Versagen bewahrt, im dritten klären beide die Veränderung, die mit Jupiters Sturz in der Welt vor sich geht, und im vierten werden sie als Wertprinzip des Lebens überhaupt aufgezeigt. Daß dasselbe Motiv nicht nur eine Person kennzeichnet, sondern mit verschiedenen verbunden erscheint, ist ein Beweis, daß Shelley die Welt nicht als statisches empirisches Sein, sondern als einen lebendigen Organismus begreift. Charakterisierend für diese Anschauung wirkt ferner, wenn die den Wert verdichtenden Motive in den einzelnen Situationen eine andere Bedeutung annehmen. So versinnbildlicht das „Motiv der Schlange" sowohl das Gute [2]), als auch die Erinnerung [3]), die Gedanken [4]), den Kummer [5]), den Aberglauben [6]), die Macht [7]) usw.[8]). Es handelt sich bei diesen Begleitmotiven nicht um typische Einzelheiten, z. B. Gesten, wie sie Dibelius [9]) bei Dickens als Charakterisierungsmittel nachweist. Eine solche Kunstform eignet dem Realismus, der dem Sein als abstandnehmender Beobachter gegenübersteht. Der Romantiker Shelley, der sich das Leben mit Hilfe der Imagination erschließt, empfindet seine Äußerungen als Ausdruck innerer Wesenskräfte.

---

1) Auch Mersmann stellt fest, daß die Romantiker die „reine Substanz als natürliche Reaktion gegen die Höhepunkte konstruktiver Gestaltung" empfinden (vgl. Musikästhetik, S. 353).

2) Vgl. The Revolt of Islam v. 248—250.

3) Vgl. Adonais XXII v. 8.

4) Vgl. Rosalind and Helen v. 432.

5) Vgl. Athanase I v. 121.

6) Vgl. Prologue to Hellas v. 145.

7) Vgl. The Cenci IV, 4 v. 178—180.

8) Für die Beispiele vgl. L. H. Allen, Die Persönlichkeit P. B. Shelleys, S. 88 f.

9) Vgl. Charles Dickens, S. 376 ff.

Das macht seine Begleitmotive zu Symbolträgern. Auch Dickens[1]) kennt solche sinnbildlichen Motive. Ihre unterschiedlichen Merkmale zu denen in der Shelleyschen Dichtung bestehen darin, daß sie Seinsgeschehen vertiefen, während für unsere Untersuchung eine Verlebendigung des Wertgeschehens in Betracht kommt.

Die intuitive Natureinfühlung des Dichters tritt in den Begleitmotiven, welche die Stimmung verdichten sollen, noch deutlicher heraus. Wir erleben hier ein Erfassen des Außen vom eigenen Ich aus, und die entstehende künstlerische Ausdrucksform zeigt wohl einen momentanen Seelenzustand des Schöpfers, aber selten die Realität auf. Es spricht zu gleicher Zeit für einen starken Gefühlsüberfluß, wenn beispielsweise das Monderlebnis so ganz in augenblickliche Stimmungen einbezogen wird, daß das „Mondmotiv" seinen Charakter dementsprechend völlig verändert

„The pale moon; the cold chaste Moon; the blue moon" [2]).

Durch den starken sinnlichen Gehalt werden solche Naturmotive zu Trägern der Phantasie. Daß wir „the Cave" als das Geheimnisvolle

„She led me to a cave in that wild place" [3]),

„the Bower" als Schwermut

„Beneath the hollow rocks a natural bower, / Beside a sparkling rivulet he stretched / His languid limbs" [4])

und „the Cavern" als die Verborgenheit verstehen

„A cavern there / Yawned, and amid its slant and winding depths / Ingulfed the rushing sea" [5]),

macht die Haltung der Natur gegenüber zur Ehrfurcht.

Zusammenfassend zeigt sich an den Begleitmotiven, daß die Seelenrichtung des Dichters der Weltmitte zugewandt ist, und er jene Einstellung zu den Dingen hat, die das Leben von innen her erschließt. Diese Umsetzung der Weite in die Tiefe stellt das Wertbewußtsein in den Mittelpunkt des Shelleyschen Wollens. Da aber kein reales Werterlebnis, sondern eine intuitive Werteinfühlung als Ausgangspunkt für die Erbildung dieses Lebensgehaltes genommen wird, entwickelt sich seine Geisteshaltung statt zu einem Werterleben zu einem Wertfühlen. Wenn das vielleicht eine gewisse Kritik für die Shelleysche Lebenswertung bedeutet, kommt der Dichter andererseits zu der Erkenntnis des organischen Zusammenhanges aller Seins- und Wertbezüge überhaupt.

---

1) Vgl. ebenda S. 377.
2) Vgl. Alastor v. 138; Epipsychidion v. 281; Alastor v. 193
3) Vgl. Epipsychidion v. 291.
4) Vgl. Alastor v. 147—149.
5) Vgl. ebenda v. 363—65.

V. Variation.

1. Kunststoff.

Die Synthese des Mannigfaltigen, die Deutschbein [1]) als weiteres erschließendes Formgesetz für die Geistesrichtung der Romantik nennt, hängt zusammen mit dem Problem der Unendlichkeit [2]). Nach romantischer Auffassung verkörpert das Universum die göttliche Idee in einer Fülle von verschiedenen Wesenskernen, die ihre Träger als Besonderheiten empfinden lassen, d. h. sie zu individuellen Ideen machen. Für Shelley, dessen Weltbetrachtung vor allem Wesensschau bedeutet, bekommt diese Sichtbarwerdung des Unendlichen im Endlichen eine höhere Bedeutung, weil sie seinen dichterischen Stoff als eine Vielheit von Wertprägungen begreift, von denen jede eine Variante des Prinzipiellen darstellt

„The words I, you, they, are not signs of any actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated, but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind" [3]).

Daß die Mannigfaltigkeit des Seins damit für Shelley Kunststoff bedeutet, rückt die Idee des Lebens in den Mittelpunkt der Besprechung, eine Problemstellung, welche Brinkmann [4]) in unserem Sinne für die Romantik in den beiden Bestimmungen Einheit und Unendlichkeit zu konzentrieren versucht. Beide Begriffe sind bei Shelley nicht als Gegensatz aufzufassen, sondern als Synthese, weil die Fülle der Erscheinungen durch eine einheitliche Idee verbunden und das Leben damit zu einer Ganzheit wird.

„The view of life presented by the most refined deductions of the intellectual philosophy, is that of unity." [5])

2. Kunstform.

Im musikalischen Erleben verdeutlicht sich die Mannigfaltigkeit als Variation [6]). Daß diese Stilform als solche an bestimmte Grenzen gebunden ist [7]), bedingt das Prinzip der Wie-

---

1) Vgl. Das Wesen der Romantik, S. 118 ff.
2) Vgl. ebenda S. 31 ff.
3) Vgl. On Life, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 56.
4) Vgl. Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik: „Die Frage, ob Immanenz oder Transzendenz des Lebens, ist kaum zu beantworten; zwei Bestimmungen aber konstituieren die Idee des Lebens: Einheit und Unendlichkeit. Ich glaube, sagen zu können, daß mit diesen Bestimmungen wirklich das Wesen der deutschen Romantik in seinen allgemeinen Merkmalen erfaßt wird" (S. 60).
5) Vgl. On Life, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 56.
6) Vgl. Mersmann, Musikästhetik, S. 457.
7) Vgl. Mersmann, ebenda: „Die Inhaltebene des Themas bleibt für die Variation verbindlich" (S. 445).

derholung, welche zur Abwandlung wird, um das Gesetz der inneren Offenheit zu erfüllen. Damit versinnlicht die Variation für die Romantik, der es „immer auf die Wahrung des Zusammenhangs mit dem Leben“ [1]) ankommt, die Idee der Lebensbildung. Als Ausdruck der inneren Unendlichkeit verkörpert sie den Bewegungsdrang, den Gundolf mit folgenden Worten festlegt: „... hinter jedem Resultate, jeder Meinung drängte die Unruhe — der Trieb des Mischens, Schmeckens, Suchens“ [2]) in seinen vielfachen Schattierungen; als Ausdruck der Einheit zeigt sie die Welttotalität auf, wenn diese nach Brinkmanns Hegel-Interpretation „nicht das Gesetz, das sich als Einheit vom Mannigfaltigen abstrahieren läßt, sondern das Ganze, das die Vielheit in ihrer Einheit umfaßt als lebendige Einheit der Mannigfaltigkeit innewohnend“ [3]) bedeutet. Als Beispiel für einen solchen Kunststil gehört Shelley nach Nohls Typologie [4]) zum Typus 3, dessen Rhythmus sich von Anfang an in einem bestimmten Ganzen bewegt, und dieses nach allen Richtungen auszuschöpfen versucht. Wir kommen damit zur Charakterisierung von Kunstformen, die auf äußere Bindungen zu Gunsten einer inneren Geschlossenheit verzichten.

a) Schwellform.

Der vierte Akt des „Prometheus Unbound“ nimmt die Idee des lebensmäßigen Dualismus in vier Variationen auf (v. 1—80; v. 81—179; v. 180—318; v. 319—518), um auf diese Weise das bis dahin in Personen verkörperte Thema des Werkes jetzt als Grundprinzip des Seins überhaupt aufzuzeigen. Die Gestalten kehren als Stimmen oder Naturphänomene wieder. In diesem Sinne besteht Variation I (v. 1—80) aus einem Zwiegesang zwischen den „Dead Hours“ und den „Unseen Spirits“, in Variation II (v. 81—179) stehen sich „Chorus of Spirits“ und Chorus of Hours“ gegenüber, Variation III (v. 180—318) zeigt als Gegensatz „Jone“ und „Panthea“, und Variation IV (v. 319—518) hat den Kontrast zwischen „Earth“ und „Moon“ zum Problem. Daß der „Chorus of Hours“ noch in „Semichorus I“ und „Semichorus II“ geteilt erscheint, ist ein weiterer Beweis dafür, auf wie verschiedene Art der Dichter sich dem Problem zu nähern bemüht.

Weil die Tendenz der Variation als Wiederholung gewertet, auf eine Verdeutlichung der Vorstellung zielt [5]), kommt bei

---

1) Vgl. Kluckhohn, Die deutsche Romantik, S. 136.
2) Vgl. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, S. 323.
3) Vgl. Brinkmann, Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik, S. 72.
4) Vgl. Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik, S. 100 u. 102.
5) Vgl. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Bd. II, S. 92.

Shelley eine Herausarbeitung des Wesentlichen zustande. Dementsprechend werden die vier Variationen richtunggebend für die Gesamtentwicklung, und ihre Aufeinanderfolge bedeutet eine Konzentrierung des Gedanklichen zur Idee des Lebens. Während in Variation I die Freude über die Erlösung der Welt durch die Liebe als Triumph der Gegenwart („Voice of unseen Spirits") über die Vergangenheit („Dead Hours") zum Ausdruck kommt, wird in Variation II dasselbe Thema von den „Spirits of the human mind" aufgenommen, d. h. es findet eine Verinnerlichung statt. In Variation III ist das Problem als Gespräch zwischen „Panthea" (= Glaube) und „Ione" (= Hoffnung) bereits in die Sphäre des Ideellen gehoben, und in Variation IV erscheint es schließlich in der Gegenüberstellung von „Earth" und „Moon" als das Gesetz, das die Entwicklung alles Lebensgeschehens in sich trägt. Der Schluß des Aktes (v. 519—578) schließt sich zweckmäßig an und könnte als Coda bezeichnet werden, die als Zusammenfassung der vorausgehenden Variationen die Abhängigkeit des dem Sein immanenten Prinzips von einer höheren Macht („Demogorgon") erweist und nach der Gegenüberstellung mit den Stimmen der Welt („Moon", „Earth", „A voice from beneath", „A Voice from above", „A confused Voice", „A Voice", „All") in einem abschließenden Monolog die tiefere Bedeutung des Prometheus Unbound als Variation V darlegt (v. 554 ff.). Was das Moment des Variierens anbetrifft, so handelt es sich hier um eine Gradabstufung der Auflösung, die wir mit Mersmann [1]) als Entstofflichung werten können.

Die gekennzeichnete Kunstform entspricht dem germanischen Stilprinzip der Schwellung, das Strich [2]) dem Barock, dem Sturm und Drang und der Romantik zuerkennt. Rein formal äußert sich die Schwellform bei Shelley in einer Häufung von schweren, spannunggeladenen Worten, die dem Sinn von allen Seiten nahezukommen suchen

> „The Earth: Until each crag-like tower, and storied column, / Palace, and obelisk, and temple solemn, / My imperial mountains crowned with cloud, and snow, and fire; / My sea-like forests, every blade and blossom / Which finds a grave or cradle in my bosom, / Were stamped by thy strong hate into a lifeless mire:" [3]).

Wenn Nohl in einer solchen Ausdrucksform die Erscheinung eines seiner Typen sieht, dessen äußere Struktur er folgendermaßen aufzeigt: „Die Intensität des Typus 3 gibt jedem Hauptwort und jedem Verbum gern ein steigerndes Beiwort, und er begnügt sich meist nicht mit einem Wort, sondern setzt mehrere

---

1) Vgl. Musikästhetik: „Das Ziel der Auflösung ist oft eine Entstofflichung, für welche es überhaupt keine Grenzen zu geben scheint" (S. 450).
2) Vgl. Festschrift für Muncker, S. 21.
3) Vgl. Prometheus Unbound IV v. 344—349.

nebeneinander“ [1]), so betont er vor allem sein inneres Gespanntsein. Ob die Substantive nach der gleichen Richtung zielen (tower, column, Palace, obelisk, temple; forests, blade, blossom) oder gegensätzlich gewählt sind (cloud, snow, fire; grave, cradle), immer soll durch ihre Synthese eine Steigerung und Prägnanzierung des Wesentlichen erzielt werden.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie Shelley das Thema in der Taktart variiert

„Here, oh, here: / We bear the bier / Of the Father of many a cancelled year!‘ (Dead Hours)“ [2]); „By the storm of delight, by the panic of glee! / They shake with emotion, / They dance in their mirth“ (Unseen Spirits) [3]); „We join the throng / Of the dance and the song, / By the whirlwind of gladness borne along“ (Chorus of Spirits) [4]); „Whence come ye, so wild and so fleet, / For sandals of lightning are on your feet“ (Chorus of Hours) [5]); „Tis the deep music of the rolling world / Kindling within the strings of the waved air / Aeolian modulations“ (Panthea) [6]); „Filling thy void annihilation, love / Burst in like light on caves cloven by the thunder-ball“ (The Earth) [7]); „Gazing on thee I feel, I know / Green stalks burst forth, and bright flowers grow“ (The Moon) [8]), „Love, from its awful throne of patient power / In the wise heart, from the last giddy hour / Of dread endurance, from the slippery, steep, / And narrow verge of crag-like agony, springs / And folds over the world its healing wings“ (Demogorgon) [9]),

so kommen wir zu einer Form der freien Variation, die wir in der Musik in op. 34 von Beethoven wiederfinden [10]). Auch hier wird das Thema im Rhythmus abgeändert, und als weitere Parallele hat das musikalische Beispiel darüber hinaus auch die Coda, welche wie bei Shelley die letzte Variation ausklingen läßt und zum Schluß noch eine neue Variation (Molto adagio) mit betonter Ausschmückung des ganzen Themas bringt.

b) Brechungsform.

Was die einzelnen Romantiker unter dem Lebensinhalt verstehen, richtet sich ganz nach ihrer seelischen Eigenart. Shelley faßt ihn als „Intellectual Beauty“ und versteht darunter eine lebendige, dem Universum innewohnende Kraft. Weil für den Dichter damit nur das von der Wirklichkeit in Betracht kommt, was Ausdruck einer höheren Geistigkeit ist, zeigt seine Poesie ein Überwiegen des Idealismus über den Realismus. Die Natur, soweit sie für die Shelleysche Lyrik von Bedeutung ist, wird nie um ihrer selbst willen geschildert, sondern erscheint stets gedanklich aufgeweitet. Wir haben es hier mit einer Art von Gedankenlyrik zu tun, die wir dann als Brechungsform bezeich-

1) Vgl. Typische Kunststile in Dichtung u. Musik, S. 105.
2) Vgl. Prometheus Unbound IV v. 9—11. 3) Vgl. ebenda v. 44—46.
4) Vgl. ebenda v. 83—85. 5) Vgl. ebenda v. 89—90.
6) Vgl. ebenda v. 186—188. 7) Vgl. ebenda v. 354—355.
8) Vgl. ebenda v. 363—364. 9) Vgl. ebenda v. 557—561.
10) Vgl. Krehl, Musikalische Formenlehre, Bd. II, S. 25.

nen, wenn dieselbe Idee in verschiedenen sinnlichen Formen wiedergegeben wird.

Wie Hamann [1]) an Rodins Statue „Die Bürger von Calais" zeigt, daß sich die Stärke des Gefühlsausdrucks durch die dreimalige Wiederholung steigert, so wird in der „Hymn to Intellectual Beauty" der Weltgeist als „unseen Power" [2]) durch die Häufung der Vergleiche mit „like" intensiver erfühlt

> „Like moonbeams that behind some piny mountain shower" [3]), „like hues and harmonies of evening" [4]), „like clouds in starlight widely spread" [5]), „like memory of music fled" [6]), „Thy light alone — like mist o'er mountains driven" [7]), „Or music by the night-wind sent" [8]).

Während die Variation für den Impressionismus ein Nebeneinander verschiedener Ausdrucksformen desselben Lebensinhaltes bedeutet, handelt es sich bei der romantischen Abwandlung um ein In- und Durcheinander von Motiven, das als eine betonte Unruhestimmung empfunden wird. Damit zeigt diese Kunstform ein Moment der Anspannung, das nur dem voluntativen Typus eignet, der arbeitet und sich müht, um in den Urzusammenhang des Seins einzudringen. Nohl [9]) sagt von einer solchen künstlerischen Eigenart: „Es ist kein passives Hingegebensein, sondern ein Arbeiten mit größter Energie", und Tagore [10]) erkennt in dieser Haltung Shelleys den Ausdruck seiner Schaffensfreude.

Der Grund für die Spannungssteigerung ist einmal in dem immer erneuten Ansatz zu suchen. Wenn es in „Epipsychidion" heißt:

> „And from the breezes whether low or loud, / And from the rain of every passing cloud, / And from the singing of the summer-birds, / And from all sounds, all silence" [11]),

so entsteht das Gefühl des Schwellens, Sinkens, Wogens, d. h. die romantische Gefühlswallung, als deren schönste Beispiele wir bei Wagner den Feuerzauber in der Walküre und das Waldweben im Siegfried kennen. Ein weiteres reizsteigerndes Moment liegt in der verzögerten Auflösung. Wie Hamann [12]) bei

---

1) Vgl. Der Impressionismus in Leben und Kunst: „So oft diese Plastik mehrere Menschen zusammenstellt, komponiert sie sie nicht gedanklich zusammen zu einer beziehungsreichen Handlung oder einer architektonisch abgewogenen, auf einem Sockel sich aufbauenden Gruppe, sondern stellt sie einfach nebeneinander und auf den Boden, als Menschen, deren jeder für sich ein menschliches Grundthema variiert, irgend eine ungeheure Erregung, so daß jede sichtbare Form als Ausdruck eines seelischen Druckes, einer Spannung oder eines Schmerzes empfunden wird" (S. 34).

2) Vgl. v. 1. 3) Vgl. v. 5.
4) Vgl. v. 8. 5) Vgl. v. 9.
6) Vgl. v. 10. 7) Vgl. v. 32.
8) Vgl. v. 33.

9) Vgl. Typische Kunststile in Dichtung und Musik, S. 110.

10) Vgl. Creative Unity: „He had the creative mind which could only approach truth through its joy in creative effort" (S. 21).

11) Vgl. v. 206—209.

12) Vgl. Der Impressionismus in Leben und Kunst, S. 47.

Wagner von einem „Kultus der Disharmonie“ spricht, so wird auch Shelleys Sehnsucht nach Einheit immer wieder enttäuscht und hingehalten. Die Folge dieser Spannung ist ein übermäßig gesteigertes Lebensgefühl, das sich bei Wagner in Tristan und Isoldens Liebestod aussingt und bei Shelley in dem Problem der Negation besteht, das in der „Hymn to Intellectual Beauty“ nicht als Verneinung, sondern als Bejahung aufzufassen ist

„unseen Power“ [1]), „inconstant wing“ [2]), „inconstant glance“ [3]), „uncertain moments“ [4]), „unknown and awful as thou art“ [5]), „voiceless grave“ [6]), „unlinked with hope“ [7]).

Es handelt sich damit um eine Erkenntnis, welche die Natur zum Nervenreiz macht und den Dichter von „awful Loveliness“ [8]) sprechen läßt.

Als Ganzes erinnert die „Hymn to Intellectual Beauty“ an die musikalische Form der Phantasie, die wir als eine Aneinanderreihung mehrerer musikalischer Gedanken auffassen, von denen keiner logisch aus dem andern zu folgen braucht. Nach Krehl [9]) ist gerade „die Zufälligkeit, mit welcher hier die Themen aneinander sich anschließen“, ein Hauptkennzeichen. In diesem Sinne handelt es sich bei Shelley um das Auftauchen von immer neuen Ideen, die aber infolge seiner Überzeugung von dem wesenhaften Zusammenhang alles Gegebenen als Verdeutlichung der intellektuellen Schönheit in bestimmter Beziehung stehen.

„The awful shadow of some unseen Power/ Floats though unseen among us“ (Str. 1); „Spirit of Beauty ... where art thou gone?“ (Str. 2); „Thy light alone ... Gives grace and truth to life's unquiet dream“ (Str. 3); „Thou messenger of sympathies ... depart not — lest the grave should be, / Like life and fear, a dark reality“ (Str. 4); „Sudden, thy shadow fell on me; I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!“ (Str. 5); „That thou — O awful Loveliness, / Wouldst give whate'er these words cannot express“ (Str. 6); „Whom, Spirit fair, thy spells did bind / To fear himself, and love all human kind“ (Str. 7).

Dieses Erinnern an etwas schon Gesagtes finden wir beispielsweise in der C-Dur-Phantasie op. 17 von Schumann. Wie es sich hier um drei Sätze handelt, von denen jeder seinen besonderen Stimmungscharakter trägt, können wir auch in der „Hymn to Intellectual Beauty“ einen getragenen (Str. 1 u. 2), einen bewegten (Str. 3 u. 4) und einen leidenschaftlichen Teil (St. 5, 6 u. 7) unterscheiden. Damit gehört das Gedicht zu jener Art von Phantasien, die schließlich doch eine gewisse Abgeschlossenheit erzielen.

---

1) Vgl. v. 1. 2) Vgl. v. 3.
3) Vgl. v. 6. 4) Vgl. v 38.
5) Vgl. v. 40. 6) Vgl. v. 65.
7) Vgl. v. 69. 8) Vgl. v. 71.
9) Vgl. Musikalische Formenlehre, Bd. I, S. 137.

c) Stufenform.

Hock [1]), der darauf hinweist, daß durch die Wiederholung eine Verschiebung aus der Wirklichkeit ins Transzendentale stattfinden kann, kommt unserer Betrachtung zuhilfe, weil es auch für Shelley verschiedene Abstufungen der Erkenntnis gibt. Wenn wir einen solchen Höhenunterschied des Bewußtseins als Stufenform bezeichnen und darunter eine wiederholte Neubeziehung auf das Zentrum verstehen, so verdeutlicht sie in „Epipsychidion" die mögliche Annäherung an das Problem der Überseele [2]).

Für die Stufe der geistigen Auffassung des Lebensinhaltes finden wir in „Epipsychidion" folgende Beispiele:

> „Sweet Benediction in the eternal Curse! / Veiled Glory of this lampless Universe! / Thou Moon beyond the clouds! Thou living Form / Among the Dead! Thou Star above the Storm! / Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror! / Thou Harmony of Nature's art!" [3]), „A Star which moves not in the moving heavens, alone? / A Smile amid dark frowns? a gentle tone / Amid rude voices? a beloved light? / A Solitude, a Refuge, a Delight?" [4]), und „An image of some bright Eternity; / A shadow of some golden dream; a Splendour / Leaving the third sphere pilotless; a tender / Reflection of the eternal Moon of Love / Under whose motions life's dull billows move; / A Metaphor of Spring and Youth and Morning" [5]).

Allen drei Zeugnissen gemeinsam ist der substantivische Stil, der in seiner Unverbindlichkeit Abstand und Isolierung ausdrückt. Im einzelnen haben wir es mit einem dreifachen Vergleich für Emilia Viviani zu tun, dessen Elemente nur immer verschiedenen Sphären angehören, wenn es sich in v. 25—30 um geistige Werte, in v. 60—64 um gefühlsmäßige Begriffe und in v. 115—120 um abstrakte Inhalte, die schon rein äußerlich durch das Großgeschriebenwerden herausgehoben sind, handelt. Hier ist das Ergreifen des Übersinnlichen eine rationale Leistung, der aber die sinnliche Ergänzung fehlt, und die darum nur als Ausruf (v. 25—30) oder als Frage (v .60—64) zur Erfüllung kommt.

Die Stufe der sinnlichen Annäherung an das Wesentliche liegt im Universum beschlossen und setzt eine offene Gefühlshaltung voraus. Folgende Beispiele zeigen die verschiedene Art der Bewußtwerdung auf:

> „In solitudes / Her voice came to me through the whispering woods, / And from the fountains, and the odours deep / Of flowers" [6]) und „There, — One, whose voice was venomed melody / Sate by a well, under blue nightshade bowers: / The breath of her false mouth was like faint flowers, / Her touch was as electric poison" [7]).

---

1) Vgl. Über die Wiederholung in der Dichtung. Festschrift für Jerusalem, S. 115.

2) Shelley selbst deutet Epipsychidion als „soul out of my soul (v. 238) und „a soul within the soul" (v. 455).

3) Vgl. v. 25—30. 4) Vgl. v. 60—64.

5) Vgl. v. 115—120. 6) Vgl. v. 200—203.

7) Vgl. v. 256—259.

In v. 200—203 kommt dem Dichter das Unendliche aus den Gegebenheiten der Natur entgegen, es handelt sich also um eine Erfühlung der Überseele, in v. 256—259 dagegen tastet er sich in die Gestalt hinein, d. h. er vollzieht einen Akt, den wir als Einfühlung bezeichnen müssen [1]). Die Erfühlung bekommt damit das Erlebnis einer Vielheit, die sich mit Hilfe von präpositionalen Bestimmungen (through, from) verdeutlicht, die Einfühlung dagegen führt zum Wissen um eine Besonderheit, die durch Adjektive (blue, false, faint, electric) näher charakterisiert wird.

Die Stufe, auf der sinnliche und geistige Erkenntnisse zur Synthese gebunden werden, bringt das Erlebnis der Transzendenz, wie es in folgenden Beispielen deutlich wird:

„And music from her respiration spread / Like light, — all other sounds were penetrated / By the small, still, sweet spirit of that sound, / So that the savage winds hung mute around; / And odours warm and fresh fell from her hair / Dissolving the dull cold in the frore air." [2])
und „... one intense / Diffusion, one serene Omnipresence, / Whose flowing outlines mingle in their flowing, / Around her cheeks and utmost fingers glowing / With the unintermitted blood, which there / Quivers, (as in a fleece of snow-like air / The crimson pulse of living morning quiver,) / Continuously prolonged, and ending never" [3]).

Das erste Beispiel erfaßt das übersinnliche Erlebnis inhaltlich als Einheit verschiedener Sinneseindrücke (music, light, odour) und erklärt ihre Wirkung als Bindung (So that the savage winds hung mute around) und Lösung (Dissolving the dull cold in the frore air) zugleich. Der durch das synthetische Bewußtsein erzeugte schwebende Gefühlseindruck wird formal im Partizip festgehalten, eine Ausdrucksform, die besonders im zweiten Beispiel deutlich wird, wo das Partizip sowohl in attributiver (flowing outlines, unintermitted blood, living morning) als auch in prädikativer Stellung (Around her cheeks and utmost fingers glowing; Continuously prolonged and ending never) gebraucht ist. Shelley bevorzugt wegen seiner als „Schwebung" zur Erfüllung kommenden Ich-Haltung gern das Partizip [4]), weil es durch seine Mittelstellung zwischen Adjektiv und Verb wohl geeignet ist, das Moment des Gleitens zu verdeutlichen.

Im allgemeinen versinnlicht die Stufenform die romantische Einstellung zum Leben überhaupt. Als Gesamteindruck erinnert das Gedicht „Epipsychidion" an die Kunstform der Fuge, wenn wir Hamanns [5]) Interpretation annehmen, nach der es

1) Über die Begriffsbildung von Erfühlung und Einfühlung vgl. Pongs, Das Bild in der Dichtung.
2) Vgl. v. 329—334.
3) Vgl. v. 94—101.
4) Vgl. Englische Seminarprotokolle, Marburg S.-S. 1929.
5) Vgl. Der Impressionismus in Leben und Kunst: „Dagegen liegt in der Fuge die Absicht, die Wiederholung so zu komplizieren, daß nur die

nur durch das Festhalten an der höchsten Ausbildung des Themas möglich wird, einen durchlaufenden Faden durch die Vielheit seiner Variationen zu finden. Deutlicher wird das Gemeinte noch durch die Definition von Walzel [1]), der in der Fuge ein kontrapunktisch entwickeltes Grundthema erkennt. Das heißt für unsere Untersuchung, daß das Erlebnis der Überseele in seinen verschiedenen Möglichkeiten durchgeführt wird.

d) Verwandlungsform.

Wenn die Abwandlung durch die Bindung an einen inneren Leitgedanken zur Evolution wird, kommen wir zu der Variationsform, die Strich [2]) als typische Kunstform der Romantik herausstellt, weil sie „das Thema eines Gedankens spielend durch seine Verwandlungen" führt und durch immer neue Wendungen eintieft, um auf diese Weise das Gesetz der Unendlichkeit zur Erfüllung zu bringen. Er weist auf die spanische Glosse hin und verdeutlicht ihre Gestalt an dem Beispiel von Tiecks „Liebe denkt in süßen Tönen" in der Bearbeitung von Friedrich Schlegel.

Wenn wir in diesem Sinne in „The Witch of Atlas" die synthetische Kraft der Liebe als Thema begreifen, wird es möglich sein, einen Zusammenhang in das scheinbar wirre Durcheinander, das Shelley selbst „a visionary rhyme" nennt, zu bringen. Es handelt sich darum, die Liebe in vier verschiedenen Lebensäußerungen aufzuzeigen.

Das Thema der ersten Variation (Str. I—XIII) lautet:

„And her low voice was heard like love, and drew / All living things towards this wonder new" [3]).

Die Liebe wird hier zur inneren Bindung des Lebens. Daß die „Lady Witch" als ihre Verkörperung alle Wesen in ihren Bann zieht, ob sie Tiere, Götter oder Menschen sind, deutet ihren Charakter als Suggestivkraft (v. 103—104; v. 128), die als Schönheit (v. 137) das Außen bestimmt.

In der zweiten Variation (Str. XIV—XXX) wird das Thema auf folgende Weise abgewandelt:

„And how all things that seem untameable, / Not to be checked and not to be confined, / Obey the spells of Wisdom's wizard skill" [4])

---

höchste Einprägung des Themas und sein Festhalten im Gedächtnis den Leitfaden herzugeben vermag, die einzelnen Themen aus dem Tongewirr herauszulösen, so wie man aus einer Menschenmenge seine Bekannten herauserkennt. Und jede Umbildung des Themas wird erst dadurch wertvoll, daß es als Umbildung des ursprünglichen Themas erfaßt wird, durch dieses wie ein individuelles Faktum durch den Allgemeinbegriff erklärt wird" (S. 38).

1) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 351.
2) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 255.
3) Vgl. v. 87—88.
4) Vgl. v. 193—195.

und damit die Liebe als Naturkraft gekennzeichnet. In diesem Sinne besteht die Umgebung der „witch" aus einer Gemeinschaft von Klängen, Visionen, Gerüchen, Flüssigkeiten sowie realen und geistigen Gegebenheiten.

Zusammenfassend handelt es sich in den beiden ersten Variationen um die passive Gesetzmäßigkeit der Liebeskraft, die sich formal in Klangwerten verdeutlicht. Zwischen Variation I und Variation II besteht insofern eine Abwandlung als Variation I durch die Gegenüberstellung der Vokale „i' und ‚o' deutlich als Synthese von Gegensätzen zu verstehen ist, während es sich in Variation II, welche die Bindung mehrerer Vokale bringt, um die Synthese des Mannigfaltigen handelt.

Die dritte Variation (Str. XXXI—L) faßt das Thema in die Worte:

> „Then by strange art she kneaded fire and snow / Together, tempering the repugnant mass / With liquid love—all things together grow / Through which the harmony of love can pass" [1]).

Diese Bindung der Gegensätze, welche die Lady auf ihrer Fahrt durch die Welt leitet, macht die Liebe zur bestimmenden Lebensrichtung.

In der vierten Variation (Str. LI—LXXVIII) hat das Thema folgende Formulierung:

> „She, all those human figures breathing there, / Beheld as living spirits" [2]),

d. h. das Verständnis für menschliches Wesen, das die „lady witch" überall helfend eingreifen läßt, macht ihre Liebeskraft zum Träger des Lebensgeschehens überhaupt.

Zusammenfassend bringen die letzten beiden Variationen die aktive Gesetzmäßigkeit der Liebe zum Ausdruck, welche sich als Form vor allem im Rhythmus auslebt. Als Unterschied zwischen den beiden Variationen III und IV ist die Bootfahrt in Variation III als Form gesteigerter Bewegung, die sich in Verben („to knead, to temper, to grow, to pass") äußert, aufzufassen, während Variation IV durch Partizipien („breathing, living") charakterisiert wird, welche wir zu den Formen der schwebenden Bewegung rechnen.

Spricht man das sensorische Erlebnis (Variation I und II) als Thema I und das motorische Erlebnis (Variation III und IV) als Thema II an, so kann die Kunstform der „Witch of Atlas" als zweiteilige Liedform, deren Schema Walzel [3]) als A B festlegt, bezeichnet werden. Die einzelnen Variationen haben dann die Bedeutung von Motiven. Wenn Walzel darauf hinweist, daß oft der Schluß des zweiten Teils an den Anfang des ersten anschließt, so stimmt das für unser Beispiel insofern, als auf diese

1) Vgl. v. 321—324. 2) Vgl. v. 569—570.
3) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 351.

Weise die Wechselbeziehung zwischen der Liebe und den Menschen betont wird. Am Ende der Variation IV kommt die „Witch" zu den Menschen, am Anfang von Variation I kommen die Menschen zu ihr. Dadurch wird im romantischen Sinne das Moment des Gegensatzes in der Synthese aufgehoben.

Erschließend für die Verwendung der zweiteiligen Liedform in der Dichtung ist ferner Walzels [1]) Hinweis, daß oft ein Gegensatz in der Stimmung genügt, um das Gegensätzliche für die Themen A und B zu erbilden. Danach können wir auch für das Liebeslied des Prometheus (II, 5 v. 48—71) die zweiteilige Liedform in Anspruch nehmen, weil Str. I und II mehr auf den optischen, Str. III und IV mehr auf den gefühlsmäßigen Eindruck der Geliebten Wert legen. Diesmal sind Anfang und Schluß durch ein zweimaliges Überwältigtwerden verbunden.

„Where whoso gazes / Faints, entangled in their mazes" [2]). „Till they fail, as I am failing, / Dizzy, lost, yet unbewailing!" [3]).

Sind in den angeführten Beispielen die Motive der Themen gegensätzlich gewählt, so weist Krehl [4]) auf die Möglichkeit ihrer Gleichheit hin. Eine solche zweiteilige Liedform zeigt „Love's Philosophy", weil die Motive „fountains" (v. 1), „winds" (v. 3), „rivers" (v. 2) in Str. I

„The fountains mingle with the river / And the rivers with the Ocean, / The winds of Heaven mix for ever / With a sweet emotion; / Nothing in the world is single; / All things by a law divine / In one spirit meet and mingle. / Why not I with thine? —"),

„mountains" (v. 9), „waves" (v. 10), „sister-flower" (v. 11) usw. in Str. II

„See the mountains kiss high Heaven / And the waves clasp one another; / No sister-flower would be forgiven / If it disdained its brother; / And the sunlight clasps the earth / And the moonbeams kiss the sea: / What is all this sweet work worth / If thou kiss not me?"

derselben Sphäre angehören. Die Voraussetzung für diese Interpretation ist, daß wir Str. I als Thema A, Str. II als Thema B auffassen.

In beiden Fällen (Gleichheit der Motive, Ungleichheit der Motive) aber bedeutet das zweite Thema eine Ergänzung des ersten.

e) Wiederholungsform.

Geht die Abwicklung eines inneren Zusammenhangs in verschiedenen Stufen vor sich, deren Folge an eine bestimmte Richtung gebunden ist, so sprechen wir von einer Entwicklung. Wir können dieses Prinzip insofern als Wiederholung bezeichnen, als dieselbe Grundkraft in ihren verschiedenen Stadien auf-

1) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 353.
2) Vgl. v. 52—53.
3) Vgl. v. 70—71.
4) Vgl. Musikalische Formenlehre, Bd. I, S. 61.

gezeigt wird. Für Shelley spielt das Problem eine entscheidende Rolle, weil es seine Weltanschauung wie sein Kunstschaffen zu einer Geschlossenheit macht, die ihm sonst im Leben versagt war.

Als Beispiel für eine solche Wiederholungsform können wir Teil I und III der „Sensitive Plant" ansprechen.

Teil I schildert einen Garten im Frühling. Die intensive Glücksstimmung, die über dem Ganzen liegt, wird bedingt durch die Entfaltung aller Lebenskräfte. Es handelt sich um die größte Dehnbarmachung irdischen Vermögens. Stilistisch kommt der expansive Gefühlscharakter beispielsweise in folgender Aufzählung durch „and" zum Ausdruck:

> „And the young winds fed it with silver dew, / And it opened its fan-like leaves to the light, / And closed them beneath the kisses of Night. / And the Spring arose on the garden fair, ..." [1]).

Auffallend ist die innere Bindung der Eindrücke zu einer Lebensbewegung, die durch die hellen Vokale ihre freudige Note bekommt.

Teil III schildert denselben Garten im Herbst. Wie bei Novalis ist der Tod hier als innere Notwendigkeit zu verstehen, „um das Leben der Natur zu gewährleisten; er ist also, kurz gesagt, Zerstörung alls Negativen, Voraussetzung alles Positiven" [2]). Das Sterben bedeutet nicht Schicksal, sondern eine dem Sein innewohnende Macht, die genau so Ausdruck der Lebenskraft ist wie das Erwachen im Frühling. Die Veränderung des Stimmungscharakters zu Teil I tritt beispielsweise wieder in einer Aufzählung mit „and" durch die dunkle Tönung der Vokale hervor:

> „And the steps of the bearers, heavy and slow, / And the sobs of the mourners, deep and low; / The weary sound and the heavy breath, / And the silent motions of passing death, / And the smell, cold, oppressive, and dank" [3]).

Schwer stehen die einzelnen Momente hier nebeneinander und bedeuten durch ihre Unverbundenheit Brechung mit den Formen des Lebens.

Die Wiederholungsform ist eine typische Erscheinung in der romantischen Dichtung. Auch Wagner verwendet sie, wenn er am Anfang des „Tannhäuser" den Pilgerchor im Frühling nach Rom ziehen und ihn am Schluß in genau derselben jetzt herbstlichen Landschaft zurückkehren oder in „Lohengrin" die Handlung sich zwichen Ankunft und Abschied Lohengrins abspielen läßt. Weil damit die Entwicklung als Kreislauf zu verstehen ist [4]), können wir diese Kunstform mit Strich [5]) auch als Kreisform auffassen und in seinem Sinne als „symbolische Form romantischer Unendlichkeit" bezeichnen.

1) Vgl. v. 2—5.
2) Vgl. Brinkmann, Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik, S. 33.
3) Vgl. Part. III v. 7—11.
4) Vgl. dazu Formgeschehen, S. 24.
5) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 257.

Die dreiteilige Form der „Sensitive Plant“ legt den Hinweis auf die dreiteilige Liedform, deren Bau Krehl [1]) als 1. Hauptsatz, 2. Zwischensatz, 3. Hauptsatz charakterisiert, nahe. Die Art der Wiederholung in Satz 1 und 3 ist als Wiederholungsform, wie wir sie beispielsweise auch in Teil I und III des Gedichtes „Mutability“ (1821) finden, näher gekennzeichnet worden.

Eine besondere Charakterisierung verlangt der Zwischensatz, in dem wir weniger ein neues Thema wie Walzel [2]), sondern mehr eine Weiterführung des Hauptthemas erkennen. In diesem Sinne ist das Wirken der Lady in Teil II der „Sensitive Plant“ als eine Verinnerlichung der sinnlichen Schönheit des Gartens zu verstehen. Die gewisse Unselbständigkeit, welche daraus folgt, läßt sich nicht nur hier, sondern auch an dem Liebeslied Asias an Prometheus (II, 5 v. 72—110) in Str. II nachweisen.

Als musikalische Parallelen für die dreiteilige Liedform bieten sich Schumanns Intermezzo op. 39 Nr. 2 und Mendelssohns Lied ohne Worte Nr. 33 an.

VI. Rhythmus.

1. Formales Prinzip.

In allen weltanschaulichen und stilistischen Betrachtungen der Romantik wird die dynamische Grundhaltung hervorgehoben. Wenn Gundolf [3]) von dieser Kunstrichtung sagt: „Das Leben faßte sie als eine alldurchdringende und bewegte Kraft“, und Borries [4]) betont: „Die Romantik erlebt die Welt als Bewegung, aber als Bewegung des Geistes im Gemüt“, so weisen beide auf das geistige Orientiertsein der Bewegung hin.

Bei Shelley ist das motorische Element im allgemeinen ein Zeichen dafür, daß der Dichter ein erhöhtes Maß von Subjektivität in sein Werk und Menschentum legt und kennzeichnet außerdem die Art, wie er sich den Menschen und Dingen nähert und in ihren Kreis einzugehen bemüht ist — bedeutet also seine Art der Einfühlung in die Umwelt, die Einstellung seines Ich zum Sein.

Die nähere Charakterisierung des Problems der Bewegung besteht darin, festzustellen, ob es sich um einen willkürlichen motorischen Ausdruck oder um einen gesetzmäßig begründeten Rhythmus handelt.

---

1) Vgl. Musikalische Formenlehre, Bd. I, S. 68.
2) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 351.
3) Vgl. Shakespeare und der deutsche Geist, S. 325.
4) Vgl. Die Romantik und die Geschichte, S. 41.

So viel erschließt sich auf den ersten Blick: Shelleys innere Bewegtheit äußert sich in mannigfachen Abstufungen und Schattierungen. Ein rein äußerlicher Vergleich der Oden „West Wind", „Skylark", „Cloud" fühlt selbst bei Beschränkung auf die elementarsten Erkennungsmerkmale deutlich drei verschiedene Taktarten heraus [1]). Die zerhackten, von vielen Ausrufen durchbrochenen Sätze der „Ode to the West Wind" markieren Sprunghaftigkeit und Unruhe bei großer Spannungsweite. Die „Skylark" nimmt in kürzesten Zeilen und Strophen in steilem Aufstieg die größte Steigung, und die „Cloud" betont durch lange in Haupt- und Nebensatz gegliederte und zu umfangreichen Strophen gebildete Sätze Abschwächung und Dämpfung des Bewegungstriebes.

Den Vorwurf der rhythmischen Formlosigkeit müssen wir also zunächst schon gefühlsmäßig abweisen, und um sich bei dieser Behauptung nicht auf etwas so Irrationales wie unser Empfinden zu beschränken, genügt ein Hinweis auf den Gehalt, welcher der Schwingung nicht nur dienend zur Seite steht, sondern sie erst hervorruft, um zu erhellen, daß der Beweis für die innere Bedingtheit der Bewegung nicht der Grundlage entbehren kann. Wir beziehen uns darin auf Fechner [2]), der auf den bestimmten Gefühlscharakter einzelner Rhythmusformen hinweist, eine Erkenntnis, die Meumann [3]) als Analogie zwischen dem inneren Erleben und seinen äußeren Ausdrucksformen weiter auswertet. Shelley [4]) selbst erkennt die gegenseitige Abhängigkeit von Ausdruckswert und Ausdrucksform für sich an, wenn er über „Rosalind and Helen" an Peacock schreibt:

> „The metre corresponds with the spirit of the poem, and varies with the flow of the feeling".

Um darauf hinzuweisen, daß sich bei Shelley Inhalt und Rhythmus entsprechen, führt Kroder [5]) den Furienchor in „Prometheus Unbound" an, der sich in „stürmischen, ungleichmäßig steigenden (sog. anapästischen)" Versen verdeutlicht. Unserer mehr weltanschaulich orientierten Untersuchung bieten sich zweckmäßig die verschiedenen rhythmischen Stilformen im „Letter to Maria Gisborne" als Beispiel an. Wie gestaute Kräfte einen erhöhten Bewegungsdrang auslösen, setzt sich Shelleys gehemmte Ich-Auswirkung in einen gesteigerten Lebenswillen um. Eine solche Spannung erfährt der Dichter, wenn sein Geist sich vergeblich nach einer lösenden Aussprache sehnt. Getrennt von den

---

1) Über die Versarten bei Shelley vgl. Kroder, Shelleys Verskunst, S. 88 ff.
2) Vgl. Vorschule der Ästhetik, S. 159.
3) Vgl. Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, S. 19 ff.
4) Vgl. Shelley an Peacock, 16. Aug. 1818, zit. bei Woodb. II, S. 421.
5) Vgl. Shelleys Verskunst, S. 86.

Freunden erlebt er damit den Zustand der Ich-Vereinzelung, der sich in dem Papierboot versinnlicht, das er auf einer mit Quecksilber gefüllten Schale schwimmen läßt

„And in this bowl of quicksilver — for I / Yield to the impulse of an infancy / Outlasting manhood—I have made to float / A rude idealism of a paper boat: —“ [1]).

Die eingeengte Bewegung des Bootes, das sich dauernd an den Rändern stoßen muß, entspricht der eigenen gepreßten Geisteshaltung und wird durch „to float“ wiedergegeben. Während die Spannung der zurückgehaltenen Ich-Ausweitung hier in einem Zustand des Schwebens verdeutlicht ist, finden wir sie in der Beschreibung der Gewitteratmosphäre durch die Kontrastierung von Ich und Natur bedeutend gesteigert.

„The thunder-smoke / Is gathering on the mountains, like a cloak / Folded athwart their shoulders broad and bare; / The ripe corn under the undulating air / Undulates like an ocean; — and the vines / Are trembling wide in all their trellised lines — / The murmur of the awakening sea doth fill / The empty pauses of the blast; — the hill / Looks hoary through the white electric rain, / And from the glens beyond, in sullen strain, / The interrupted thunder howls“ [2]).

In den Verben „to undulate“, „to tremble“ und den Verbindungen „trellised lines“, „electric rain“ kommt die ganze zitternde Nervosität eines erhöhten Bewegungsdranges, der als allgemeine Lebensunruhe (oft auch durch „to quiver“ [3])) charakterisiert ist, zum Ausdruck.

Wenn wir damit die Einstellung des Ich zu Mensch und Kosmos zum Ausgangspunkt für die Erfassung der rhythmischen Besonderheit Shelleys machen und festhalten, daß es ihm vor allem um eine aktive Erfassung von Lebensausdruck und -eindruck ankommt, so wird verständlich, daß es sich hier ganz im Sinne von Novalis, dem das Wesen des Lebens „ein ununterbrochener Strom“ [4]) ist, nicht um einen konstruktiven, sondern um einen motorischen Rhythmus handelt, dessen formale Kraft durch die Synthese von dichterischer Eigenbewegung und übergeordneter Gesetzmäßigkeit bestimmt wird [5]). Je nach dem Grad der Verschmelzung beider kommen wir zu verschiedenen Ausdrucksformen des Rhythmus, die auf Tempo und Takt näher untersucht werden sollen.

---

1) Vgl. v. 72—75.
2) Vgl. v. 116—126.
3) Vgl. Promotheus Unbound I, v. 565; The Sensitive Plant v. 90; Alastor v. 180; The Revolt of Islam v. 159.
4) Zit. und erläutert bei Brinkmann, Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik, S. 24.
5) Vgl. Pongs, Das Bild in der Dichtung: „Zwei Elemente also formen den Rhythmus, die natürliche Bewegung der somatischen Kräfte und ein übergeordnetes Gesetz“ (S. 48).

a) Tempo.

Da mit dem Aufspüren einer ungeheuren Lebensfülle der Wunsch des Dichters nach gegenständlicher Erfassung der Erlebniswerte Hand in Hand geht, ist sein ganzes Kunstschaffen nichts anderes als eine dauernde Bemühung um möglichste Konzentrierung des gefühlten Lebensgehaltes. Wir zeigen damit eine spezifisch germanische Eigenschaft des Rhythmus auf, von dem Strich [1]) sagt: „Er vielmehr will ungemessen und frei den Geist zum Ausdruck bringen. Nicht Ebnung und Ausgleichung ist sein Ziel, sondern Aufgipfelung des Gehaltes, und nicht Maß, sondern Gewicht entscheidet." Formal wirkt sich dieses Streben nach Intensivierung in besonderen rhythmischen Eigenheiten aus, die wir als Bewegungsformen bezeichnen können, wenn wir die Romantik mit Borries [2]) folgendermaßen charakterisieren: „Sie ist nicht dumpf gefühlsmäßig und auch nicht willensmäßig, sondern ganz geistig temperiert, und nicht das Handeln sondern das Bewegen ist ihr lenkendes Prinzip."

Die Einsicht des Novalis, der sagt: „Form ist Bewegung" [3]), gilt auch für Shelleys Sprachkunst. Daß Shelley infolge seiner dynamischen Grundhaltung nicht nur das eigene Ich, sondern die ganze Natur als innerlich bewegt ansieht [4]), läßt ihn zu Formwerten kommen, deren Bewegung nach dem Grad der geistigen Durchdringung von Ich und Natur abgestuft erscheint. Wenn wir die romantische Form mit Borries [5]) „Geist als Erfüllung und Bewegung" nennen, so wird für Shelley das Verhältnis von Erfüllung des Geistes und Bewegung des Geistes maßgebend für das Tempo seiner Bewegungsformen, die wir im folgenden durch die rhythmische Gliederung der Eindrücke näher zu bestimmen versuchen.

In den frühen Gedichten fällt das unverbundene Nebeneinander der Gedanken auf. Es handelt sich um ein Tasten und Greifen ohne Ziel, das als Ausdruck einer Bewegtheit, der noch die innere Bindung fehlt, anzusprechen ist. Als Ganzes verdeutlichen diese Werke die seelische Erregung des Autors als Lebensunruhe und -suche.

1. Beispiel: Stanzas — April (1814) v. 1—4.

Away! the moor is dark beneath the moon,
Rapid clouds have drank the last pale beam of even:
Away the gathering winds will call the darkness soon,
And profoundest midnight shroud the serene lights of heaven.

---

1) Vgl. Festschrift für Muncker, S. 14.
2) Vgl. Die Romantik und die Geschichte, S. 23.
3) Vgl. Novalis-Ausgabe Minor III, S. 140.
4) Vgl. dazu Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist: „Die Schöpfung ist Bewegung, dies ist das Urerlebnis der Romantik" (S. 325).
5) Vgl. Die Romantik und die Geschichte, S. 56.

2. Beispiel: Mutability (1815) v. 1—8.

We are as clouds that veil the midnight moon;
How restlessly they speed, and gleam, and quiver,
Streaking the darkness radiantly! — yet soon
Night closes round, and they are lost for ever:

Or like forgotten lyres, whose dissonant strings
Give various response to each varying blast,
To whose frail frame no second motion brings
One mood or modulation like the last.

Formal wird in beiden Beispielen die Art der Gedankenführung, die nebeneinander stellt, im Doppelpunkt nacherlebt. Beispiel 1 reiht zwei gleiche Eindrücke aneinander, die schon an und für sich das Bewegungsmoment („rapid clouds, gathering winds") in sich tragen, und das Tempo noch durch einen einleitenden Ausruf („away") verstärken. Beispiel 2 stellt gegensätzliche Eindrücke einander gegenüber, denn „clouds" (Str. 1) und „lyres" (Str. 2) haben an und für sich nichts miteinander zu tun. Hier liegt der beschleunigende Faktor in der Aufeinanderfolge einer Fülle von Gedanken, die in dem ersten Beispiel („clouds") als Bewegung („speed, gleam, quiver") und in dem zweiten („lyres") als Stimmung („various response to each varying blast") ins Bewußtsein treten. Im musikalischen Sinne können wir dieses Tempo wegen seiner Leidenschaftlichkeit vielleicht als Allegro appassionata [1]) bezeichnen, das den Eindruck einer sich steigernden Schnelligkeit hervorruft.

In einer zweiten Gruppe von Bewegungsformen handelt es sich um die Bindung der Einzeleindrücke zu einem Gesamteindruck. In diesem Sinne ist das Frühlingserlebnis Asias (Prom. II v. 1—27) bis zu einem Grade verdichtet, wo Asia die eigene, sehnsüchtige Erwartung in dem Rhythmus des quellenden Lebens nicht nur bestätigt findet, sondern sich ihm bis zur vollständigen Aufgabe des eigenen Ich hemmungslos überläßt. Die fortreißende Dynamik hat die Spannung zwischen Ich und Sein überwunden.

1. Beispiel: Prometheus II, 1 v. 1—6.

From all the blasts of heaven thou hast descended:
Yes, like a spirit, like a thought, which makes
Unwonted tears throng to the horny eyes,
And beatings haunt the desolated heart,
Which should have learnt repose: thou hast descended
Cradled in tempests; thou dost wake, O Spring!

2. Beispiel: Prometheus II, 1 v. 17—27.

The point of one white star is quivering still
Deep in the orange light of widening morn
Beyond the purple mountains: through a chasm
Of wind-divided mist the darker lake
Reflects it: now it wanes: it gleams again

1) Vgl. Wolff, Allgemeine Musiklehre, S. 58.

As the waves fade, and as the burning threads
Of woven cloud unravel in pale air:
'Tis lost! and through yon peaks of cloud-like snow
The roseate sunlight quivers: hear I not
The Aeolian music of her sea — green plumes
Winnowing the crimson dawn?

In Beispiel 1 schließen die beiden Doppelpunkte die Phase der geringsten Bewegung ein, d. h. das Tempo verringert sich bis zum ersten „descended", und wir können von einem ritardando [1]) sprechen, von „Yes, like ..." bis „learnt repose" verhält es sich gleichmäßig bewegt, mit dem zweiten „descended" setzt eine erneute Beschleunigung, also ein accelerando [2]) ein, das bis zu dem Ausruf „O Spring" seinen Höhepunkt erreicht hat. Als Schema würde sich folgendes Bild ergeben: $><$. Im umgekehrten Verhältnis bewegt sich das Tempo in Beispiel 2. Hier ist der Einsatz langsam, und die Bewegung steigert sich vom ersten Doppelpunkt über den zweiten bis zum dritten. Rein formal kommt die Beschleunigung an der Verkürzung des zwischen den Doppelpunkten liegendes Raumes zum Ausdruck. Vom dritten Doppelpunkt an ist eine Abnahme der Bewegung festzustellen, bis die Stelle als Frage ausklingt. Das Verhältnis von accelerando und ritardando ergibt damit als Schema ein umgekehrtes Bild wie in Beispiel 1: $<>$. Da wir diesen Rhythmus als ungewöhnlich beseelt empfinden, können wir das Tempo mit Animato [3]) bezeichnen.

Eine dritte Gruppe von Bewegungsformen erhebt die Art der Gedankenführung zum Mittel, um die Weltbewegung als ein Werden aufzuzeigen, ein Erlebnis, dem das Ich des Künstlers sich um so schrankenloser hingibt, weil es ihm die Möglichkeit für ein freies Ausleben von Dynamik und Impuls bietet. In diesem Sinne bedeuten die Doppelpunkte in der „Ode to the West Wind" nicht Abschluß, sondern Überleitung von einem Gedanken zum andern, und sie stehen in der Mitte der Zeile, um das Moment der inneren Kontinuität noch zu betonen.

1. Beispiel: West Wind v. 2—9.

— — — — — — — — — — — — the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: o thou,
Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low,
Each like a corpse within its grave, until
Thine azure sister of the Spring shall blow.

---

1) Vgl. Wolff, a. a. O. S. 58.
2) Vgl. ebenda.
3) Vgl. ebenda.

2. Beispiel: West Wind v. 16—21.

Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,

Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine aëry surge,
Like the bright hair uplifted from the head

Of some fierce Maenad — — — — — — — — — —

Durch den Doppelpunkt ist der Zusammenhang zwischen dem ersten und zweiten Teil der Strophe jedesmal gewahrt. In Beispiel 1 lassen die vielfarbigen, toten Herbstblätter („yellow, black, pale, hectic red") an die frischen Knospen des Frühlings („winged seeds") denken, und in Beispiel 2 erinnern die vom Winde gepeitschten Wolken an die wilden Haare einer Mänade. Während zu dem ersten Gedankengang, der das nie erlöschende Leben verkörpern soll, die Klarinette den Ton angibt (v. 10 ff.), begleitet den zweiten, der als Folge von Leben und Tod gedacht ist, ein Grablied (v. 23 ff.). Durch die Ausrufe am Schluß der einzelnen Abschnitte wie durch die Frage am Ende des ganzen Gedichtes ist schließlich auch die letzte Grenzbetonung verwischt und dem Leben jede Bewegungsmöglichkeit geschaffen. So wird der West Wind zum Künder der Ewigkeit. Dabei ist zu beachten, daß jeder Stelle eine einheitliche Bewegung nach einer Richtung hin zukommt. In Beispiel 1 wird der Übergang vom Herbst- zum Frühlingserlebnis deutlich als Steigerung der Bewegung empfunden, wir haben also ein accelerando (<) vor uns. Das Beispiel 2 dagegen zeigt durch das Auslaufen in den Vergleich deutlich eine Abnahme des Tempos, das wir damit als ritardando (>) festlegen. Das Tempo beider Stellen aber müssen wir als Allegro agitato [2]) bezeichnen, weil die Unruhe hier zur bestimmenden Lebensrichtung geworden ist.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie Shelley sich sein ganzes Leben bemüht, zu einer plastischen Veranschaulichung seiner Wertwelt zu kommen, und wie doch immer alles Körperliche bis zu einem Grade vernachlässigt erscheint, wo alle markierte Gestaltung aufhört, so streifen wir damit die Tragik seines Künstlertums, die das als Traum erlebte Ideal im Leben nicht verwirklicht sehen kann. Die charakteristische Haltung des Dichters, Erlebniswerte als Bewegung aufzunehmen und weiterzuleiten, muß auf die äußere Bildung seines Werkes formsprengend wirken, weil eine überbetonte Dynamik die Bildkraft schließlich zu Tode hetzt, bis eine allgemeine Gehaltverschleierung entsteht, die allein noch als Rhythmus in unser

1) Vgl. Wolff, a. a. O. S. 58.

Empfinden eingehen kann. Dieser ästhetische Zustand eignet der Romantik überhaupt und wird von Gundolf [1]) als „antiplastisches Prinzip" charakterisiert.

b) Takt.

Nirgends kommt Shelleys subjektive Gefühlshaltung den Dingen gegenüber so deutlich zum Ausdruck als in der Wiedergabe seines übersinnlichen Erlebens. In „Alastor" v. 149—191 oder in „Epipsychidion" v. 72—123 zielt alles auf Auflösung irdischer Besonderheit zu Gunsten eines einheitlichen transzendentalen Bewußtseins hin, das die innere Substanz in den Dingen nicht als statisches, empirisches Sein, sondern als geistiges lebendes Prinzip erfassen kann. Damit soll weniger Kritik am Leben als solchem geübt, als der menschlichen Existenz die Erlösung ihres Menschentums aus den Fesseln irdischer Gebundenheit als Ziel gesetzt und ihre Bedeutung in eine Entwicklung und Werdung zur geistigen Wesenheit aufgeweitet werden. Gundolf [2]) sieht in diesem Sinne das Absolute als Haupttendenz der Romantik an und spricht von ihrem „Dämmer-, Zauber- und Traumleben". Man kann vor allem auch auf Novalis hinweisen, dem das absolute Leben „ein Schweben zwischen Sein und Nichtsein" [3]) bedeutet, und bei Shelley kommt es zu einer Überwölbung des Seins durch die transzendentale Wertsphäre, einer Einheit aller sinnlichen und geistigen Kräfte und zu einer Gefühlshaltung als einziger Bindung zwischen welthafter Existenz und ihrer höheren Idee.

Mit Walzel [4] sehen wir in dem Reim den Ausdruck des gekennzeichneten synthetischen Bewußtseins und nähern uns zugleich der Erkenntnis von Strich [5]), der von dem romantischen Reim sagt: „Paarung und Verschmelzung ist der Sinn des Reimes, wie die Romantik ihn verstand." Wenn wir ihn damit als eine Möglichkeit der Verdichtung von Gegensätzen empfinden und seine verschiedene Anordnung untersuchen, kommen wir zur Fixierung verschiedener Taktformen, die als individuellster Ausdruck Shelleyscher Wesensart anzusprechen sind.

Zur Verdeutlichung des Taktes dienen folgende Beispiele:

1. Beispiel: Lines: „When The Lamp Is Shattered", v. 1—8.

When then lamp is shattered
The light in the dust lies dead —
When the cloud is scattered
The rainbow's glory is shed.

1) Vgl. Shakespeare und der deutsche Geist, S. 324.
2) Vgl. ebenda S. 348.
3) Zit. und erläutert bei Brinkmann, Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik, S. 33.
4) Vgl. Gehalt und Gestalt, S. 364 ff.
5) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 243.

When the lute is broken,
Sweet tones are remembered not;
When the lips have spoken,
Loved accents are soon forgot.

2. Beispiel: Prometheus IV v. 9—14.

Here oh, here:
We bear the bier
Of the Father of many a cancelled year!
Spectres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.

3. Beispiel: A Fragment: To Music v. 1—5.

Silver key of the fountain of tears,
Where the spirit drinks till the brain is wild;
Softest grave of a thousand fears,
Where their mother, Care, like a drowsy child,
Is laid asleep in flowers.

4. Beispiel: Invocation: To Misery v. 1—5.

Come, be happy! — sit near me,
Shadow-vested Misery:
Coy, unwilling, silent bride,
Mourning in thy robe of pride,
Desolation — deified!

5. Beispiel: On Death v. 1—6.

The pale, the cold, and the moony smile
Which the meteor beam of a starless night
Sheds on a lonely and sea-girt isle,
Ere the dawning of morn's undoubted light,
Is the flame of life so fickle and wan
That flits round our steps till their strength is gone.

6. Beispiel: Death v. 1—8.

They die — the dead return not — Misery
Sits near an open grave and calls them over,
A youth with hoary hair and haggard eye —
They are the names of kindred, friend and lover,
Which he so feebly calls — they all are gone —
Fond wretch, all dead! those vacant names alone,
This most familiar scene, my pain —
These tombs — alone remain.

7. Beispiel: Prometheus IV v. 431—436.

As the dissolving warmth of dawn may fold
A half unfrozen dew-globe, green, and gold,
And crystalline, till it becomes a winged mist,
And wanders up the vault of the blue day,
Outlives the moon, and on the sun's last ray
Hangs o'er, the sea, a fleece of fire and amethyst.

8. Beispiel: The Cloud v. 1—4.

I bring fresh showers for the thirsting flowers,
From the seas and the streams;
I bear light shade for the leaves when laid
In their noonday dreams.

Als eine erste Gruppe von Ausdrucksformen des Taktes können wir Beispiel 1 und 2 auffassen. Wenn wir jede Zeile als Ausschlag eines Pendels begreifen, so haben wir Beispiel 1 nach

der Abwechslung des Reimwortes als ein regelmäßiges Hin- und Herschwingen des Pendels zu verstehen. In Beispiel 2, wo dasselbe Reimwort in drei aufeinanderfolgenden Zeilen wiederkehrt, handelt es sich, wenn wir jedesmal drei Zeilen zusammenfassen, um einen größeren Ausschlag. Deutlich tritt in beiden Beispielen eine gleichmäßige Taktierung heraus.

Beispiel 3 und 4 gehören insofern zusammen, weil jedes eine fünfte Zeile hat, die keine Entsprechung kennt und also sozusagen nach dem verschiedenen Pendelausschlag der voraufgehenden Zeilen die zustandegekommene Synthese verkörpert. Im einzelnen hat Beispiel 3 in den ersten vier Zeilen den abwechselnden Pendelausschlag wie Beispiel 1, während es sich in Beispiel 4 durch die Folge der Reimschlüsse nach Beispiel 2 um den verstärkten Ausschlag handelt.

Die nächste Gruppe bilden Beispiel 5, 6 und 7, die eigentlich nur eine Abart des schon Gefundenen darstellen. In Beispiel 5 haben wir auf vier Zeilen mit wechselndem Reim zwei Zeilen mit sich folgendem Reim, in Beispiel VI folgen zweimal zwei Zeilen mit sich folgendem Reim auf vier Zeilen mit wechselndem Reim, und Beispiel VII hat die Zeilen mit sich folgendem Reim am Anfang. In allen drei Beispielen ist das Streben nach Einheit also betont.

Beispiel VIII ist insofern charakteristisch, als hier durch den Reim zwischen Zeilenmitte mit Zeilenschluß eine Verkürzung des Taktmaßes entsteht.

Sichtbar tritt in allen Beispielen das Prinzip der Zweiteilung heraus, wobei der Reim zwischen Zeilenmitte und -schluß den kürzesten, der Reimwechsel am Schluß den gewöhnlichen und die Folge der Zeilen mit gleichem Reimschluß den längsten Taktwert darstellt.

Wenn Bücher [1]) den gemeinsamen Ursprung von Poesie und Musik in der Arbeitsbewegung sieht und feststellt, „daß rhythmisch gegliederte Körperbewegungen der bildsamen Rede das Gesetz ihres Verlaufs mitgeteilt haben“ [2]), so kann man bei Shelley auf die Bewegung des Bootes als Ursprung für seine Taktform hinweisen, umsomehr, als viele seiner Werke im Boot geschrieben sind [3]). Bis jetzt stellten wir nur die eine Art der Bewegungsmöglichkeit des Bootes fest, nämlich im Pendelschlag die von einer Seite zur andern. Dazu kommt die Bewegung von vorn nach hinten. Während beide Bewegungen eigentlich im Gegensatz zueinander stehen, ergibt ihr Zusammenfall eine Art Schwebeform, wie sie in folgenden Beispielen deutlich wird.

1) Vgl. Arbeit und Rhythmus, S. 377 ff.
2) Vgl. ebenda, S. 378.
3) Vgl. z. B. Note On The Revolt of Islam, By Mrs. Shelley. Ausg. Hutchinson, S. 154.

1. Beispiel: Fragment: To one Singing.

My spirit like a charmed bark doth swim
Upon the liquid waves of thy sweet singing,
Far far away into the regions dim

Of rapture — as a boat, with swift sails winging
Its way adown some many-winding river,
Speeds through dark forests o'er the waters swinging ...

2. Beispiel: The Indian Serenade v. 1—8.

I arise from dreams of thee
In the first sweet sleep of night,
When the winds are breathing low,
And the stars are shining bright:
I arise from dreams of thee,
And a spirit in my feet
Hath led me — who knows how?
To thy chamber window, Sweet!

3. Beispiel: The Two Spirits: An Allegory v. 1—8.

O Thou, who plumed with strong desire
Wouldst float above the earth, beware!
A Shadow tracks thy flight of fire —
Night is coming!
Bright are the regions of the air,
And among the winds and beams
It were delight to wander there —
Night is coming!

In allen drei Beispielen ist die eine Art der Bewegung durch den wechselnden Reim am Schluß der Zeile dargestellt. Die Gegenbewegung kommt in Beispiel 1 durch den Bindestrich, der das Fragment in zwei entsprechende Abschnitte teilt, in Beispiel 2 durch die in der Mitte wiederholte Anfangszeile (I arise from dreams of thee) und in Beispiel 3 durch die am Schluß wiederholte Mittelzeile (Night is coming) zum Ausdruck. Alle drei Möglichkeiten erbilden das Schwebegefühl als ein Ineinanderüberfließen konträrer Bewegungen, die gehaltlich und formal den vollendetsten Ausdruck des Hineingetragenwerdens in das transzendentale Erleben, wie es an dem Inhalt von Beispiel 1 verständlich wird, darstellen. Auf eine solche innere Bedingtheit von Körperbewegung, Musik und Dichtung hat Wagner oft zurückgegriffen und die rhythmische Gestaltung der Bewegung als Begleitung für den Gesang, wie beispielsweise in Siegfrieds Schwertlied, verlangt.

2. Geistige Form.

Da nach Wundt [1]) im Rhythmus immer „ein Wechsel von spannenden und lösenden Gefühlen" eintritt, bedeutet er für Shelley, der das Sein in dynamische Werte auflöst, die vollkommenste Beschreibung alles ästhetischen Erlebens überhaupt. Wenn wir den Rhythmus als geistige Lebensrichtung zu begrei-

1) Vgl. Grundriß der Psychologie, S. 176.

fen versuchen, so stellen Tempo und Takt zwei Einheiten dar, die in dauerndem Wechsel begriffen sind, und ihre Dynamik wird um so zwingender, weil Shelley als ästhetische Natur nur den einen Wunsch hat, das Leben möglichst intensiv, d. h. nach allen Richtungen hin zu leben. Sein leidenschaftlicher Wille umfaßt sowohl Lebendiges, als auch Lebloses und schafft jene Beseelformen, deren Erlebnismöglichkeit eine völlige Hingabe des Ich voraussetzt, wenn er beispielsweise von

„vital warmth“ [1]), „babbling rivulet“ [2]), „wandering wings“ [3]), „struggling brook“ [4]), „vital things“ [5]), „living breath“ [6])

spricht. Je mehr er sich aber hineintastet in das geheimnisvolle Leben alles Seienden, je mehr wendet sich sein Blick ab von den Menschen, schweift über die Natur hinweg und taucht zum Schluß in die reine Atmosphäre ein. Diese Entwicklung ist nur möglich bei einer sich steigernden Entgrenzung des Ich, die zu einem Wissen um Welt und Ewigkeit aufgeweitet ist, wenn in „midnight's tingling silentness“ [7]) ein heimliches nervöses Leben erspürt wird. Als geistiges Prinzip ist der Rhythmus damit als Ich-Entschränkung anzusprechen, welche die intensivste Einfühlung in inneres Geschehen ermöglicht und sich als gesteigertes Lebensgefühl auswirkt.

Im Hauptteil des Alastor (v. 50—671), der die verschiedenen Möglichkeiten der Einstellung des Ich zur Umwelt darstellt, läßt sich diese Entwicklung als Ganzes an einzelnen Typen von Verben verfolgen. Nach dem lebendigen Aufgeschlossensein für die Schönheit der Erde (v. 1—49) und der natürlichen Sehnsucht nach Befriedigung des Wissensdurstes (v. 50—139) hat Alastor das Traumerlebnis (v. 140—191), das seinem Willen die Richtung weist und sein Leben zur Suche gestaltet. Die Bewußtwerdung des eigenen Ich und seine Vereinzelung haben eine Abrückung vom Leben zur Folge (v. 192—295), die sich steigert, je mehr seine Seele sich der Natur öffnet (v. 296—397). Bis hierhin können wir von einer Steigerung der Bewegung sprechen, wenn sich das Erlebnis in schwebenden Bewegungsformen

1. attributivische Verwendung des Partizips: „glowing limbs [8]), woven wind [9]), outspread arms [10]), bending eyes [11]), parted lips [12]), shuddering limbs [13]), gasping breath [14]), panting bosom“ [15]),
2. prädikativische Verwendung des Partizips: „talking in low solemn tones [16]), sweeping from some strange harp [17]), dark locks floating in

1) Vgl. The Zucca v. 64 2) Vgl. Alastor v. 524.
3) Vgl. Mont Blanc v. 41. 4) Vgl. Alastor v. 528.
5) Vgl. Hymn to Intellectual Beauty v. 57.
6) Vgl. The Boat on the Serchio v. 89.
7) Vgl. Alastor v. 7. 8) Vgl. v. 176. 9) Vgl. v. 177.
10) Vgl. v. 177. 11) Vgl. v. 179. 12) Vgl. v. 179.
13) Vgl. v. 182. 14) Vgl. v. 183. 15) Vgl. v. 184.
16) Vgl. v. 152. 17) Vgl. v. 166.

the breath of night [1]), quivering eagerly [2]), yielding to the irresistible joy" [3]),

die Bemühung um die Gemeinschaft des Lebens in einfachen Bewegungsformen

„started [4]), he wandered on" [5])

und die Bootfahrt durch die Natur in gesteigerten Bewegungsformen

„leaped in the boat [6]), straining boat [7]), the boat fled" [8])

abspielt. Von nun an (v. 397—671) ist die Entwicklung als ein allmähliches Vertrautwerden mit den inneren Kräften des Universums zu verstehen, das mit einer wachsenden Ausweitung des Ich-Bewußtseins verbunden ist, bis zum Schluß der Zusammenhang mit der Welt verloren geht. In v. 571—671 ist ein Zustand erreicht, wo der Abstand zwischen Ich und Kosmos zwar vollkommen überwunden erscheint, der aber jede Zurechnung zum Leben ablehnt. Formal vollzieht sich die Wanderung an den Ufern des Flusses, d. h. die tiefere Einfühlung in die Natur als Bewegungsform

„he went" [9]),

während das Abgelöstsein von allen irdischen Bindungen am Schluß als zunehmende Erstarrung

„footsteps fell [10]), lingered, paused, fluttered" [11])

empfunden wird.

Wenn wir danach den Rhythmus als Symbol der Erkenntnis auffassen, dann verstehen wir seine Aufgabe als eine Befreiung des Dichters vom Joche der Wirklichkeit, eine Lösung seiner inneren Erlebnisse und ihre Erhebung zur Wahrheit. Shelley baut seine Welt nach den Bedürfnissen des eigenen Geistes, und alle Realität ist ihm zur Spiegelung der eigenen Seele. Die Wirklichkeit seiner Kunst aber besteht darin, daß sie sein Ich zurückwirft als jene Synthese von Freiheit und Gebundensein, die dem Romantiker Schmerz und Erhebung zugleich bedeutet.

VII. Klangformen.

Die Romantik ist als eine Kunst potenzierter Sinnlichkeit, die wir nach Schlegel [12]) „Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge, aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei" nennen können, anzusprechen. Daß Hölderlin solche erhöhten Eindrücke nach innen projiziert, bringt ihn zum Wahn-

1) Vgl. v. 178.
2) Vgl. v. 180.
3) Vgl. v. 185.
4) Vgl. v. 192.
5) Vgl. v. 239.
6) Vgl. v. 312.
7) Vgl. v. 320.
8) Vgl. v. 345, 349, 358, 365.
9) Vgl. v. 493, 515, 522.
10) Vgl. v. 626.
11) Vgl. v. 658—659.
12) Vgl. Sulzer-Gebing.

sinn. Und mit Erika von Siebold [1]) können wir auch bei Shelley ein krankhaft überreiztes Gefühl feststellen, eine Eigenart, die wohl als Folge, aber niemals als Voraussetzung seines Sensualismus zu betrachten ist.

Während bei den Symbolisten, beispielsweise bei Baudelaire, die Poesie aus rauschhaften Zuständen heraus geboren wird, um sich dann aber zu plastischer Gestaltung durchzuringen, geht Shelley als Romantiker den umgekehrten Weg. Seine Dichtung entspringt intellektuellen Anschauungen, um sich zum Schluß in sinnverwirrender Auflösung zu vollenden

„And the wild odour of the forest flowers, / The music of the living grass and air, / The emerald light of leaf-entangled beams / Round its intense yet self-conflicting speed, / Seem kneaded into one aeröal mass / Which drowns the sense" [2]),

als Folge davon, daß diese Kunst, wie Thummerer [3]) es nennt, „aus dem Spielerischen entstanden ist, aus dem Bestreben zu organisieren, zu zentralisieren, zu analogisieren und zu vereinheitlichen".

Daß sich der Shelleysche Sensualismus besonders in der Klangform verdeutlicht, kommt daher, weil sie einmal als Klangfarbe die Haltung seines Ich gegenüber dem Sein zum Ausdruck bringt und darüber hinaus als Lautmalerei symbolisch ist für seine Kraft zur Verlebendigung alles Gegebenen. Wenn diese romantische Wesensform sich gehaltlich als Beseelung

„And waked to music all the fountains" [4])

und technisch als Ton

„And all the place / Was filled with magic sounds woven into one / Oblivious melody ..." [5])

versinnlicht, so entsteht ein Zustand jenseits aller Form, in dem die Empfindung allein sich frei aussprechen kann, und der darum dem Shelleyschen Ich Erfüllung bedeutet, weil die durch den Klang bedingte Gefühlshaltung die Grenzen des Lebens öffnet und das metaphysische Sein lockert

„A tone / Of some world far from ours, /Where music and moonlight and feeling / Are one" [6]).

1. Klangdifferenzierungen.

Wenn wir aus der Art des Sinneseindrucks eine Differenzierung unter den Tönen feststellen wollen, so werden wir zweckmäßig mit Scherrer [7]) die Vokale ‚e', ‚i' als Ausdruck hellen

1) Vgl. Die Synästhesien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Englische Studien, Bd. 53, S. 239.
2) Vgl. Prometheus Unbound, IV v. 256—261.
3) Vgl. Literarisches Echo, Heft 15 (Mai 1912), Audition Colorée, S. 1028.
4) Vgl. The Pine Forest Of The Cascine Near Pisa v. 19.
5) Vgl. The Triumph Of Life v. 339—341.
6) Vgl. The Keen Stars Were Twinkling v. 21—24.
7) Vgl. Psychologie der Lyrik und des Gefühls, S. 24.

Klanges und die Vokale ‚o', ‚u' als Ausdruck dunklen Klanges bestimmen und nähern uns damit den musikalischen Begriffen Dur und Moll. Während Goethe [1]) diese Bezeichnungen als Verdeutlichung bestimmter Farbenstimmungen als bloße „Vergleiche" ansieht, die von der Musik „geborgt" sind, bekommen sie für die Romantik, die nicht ein Nebeneinander, sondern das Ineinander von Sinneseindrücken kennt, einen tieferen psychischen Wert.

Zur Deutung der Tonhöhe beziehen wir uns auf Becker [2]), der mit Wallaschek darauf hinweist, „daß das musikalisch Schöne vermöge der Beziehung seiner Elemente zu unserem Gedankenausdruck durch Bildung zweier Tongeschlechter geeignet sei, für die beiden Hauptklassen der menschlichen Seelenstimmung (Freude und Trauer) einen Ausdruck zu bilden" [3]). Weiter sind für unsere Untersuchung die Erkenntnisse von Helmholtz [4]) erschließend, wenn er in dem Dur-System den Ausdruck der fertigen klaren Stimmung und in dem Moll-System die Versinnlichung des Verschwommenen und Trüben sieht.

Daß Shelley die verschiedenen Tonhöhen als Erlebnis eines solchen Gegensatzes empfindet, macht seine Klangform zum Ausdruck von Lebensstimmungen, und weil sie zugleich Lebenswerte versinnlichen, auch zu Klangwerten.

a) Tonhöhe.

Überall bei Shelley erweist sich die Anwendung von hellen Klängen als Versinnlichung seiner Anteilnahme am Sein, bedeutet also sein Geöffnetsein für die Schönheiten der Welt, wie es in folgender Morgenstimmung deutlich wird:

> „A Shape all light, which with one hand did fling / Dew on the earth, as if she were the dawn, / And the invisible rain did ever sing / A silver music on the mossy lawn" (Beisp. 1) [5])

Die Lichtgestalt (A Shape of light), die als Morgenstimmung den Tau über die Erde streut (did fling), ist die Verkörperung

1) Vgl. Farbenlehre.

2) Vgl. Die Bedeutung von Dur und Moll, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, hrsg. von Max Dessoir, 5. Bd. (1910), S. 216.

3) Zit. bei Becker, a. a. O. S. 217.

4) Vgl. ebenda: „Aus der psychischen Wirkung der Dur- und Moll-Konsonanz folgert Helmholtz ihre ästhetische Bedeutung als Mittel, psychische Inhalte durch die Musik zum Ausdruck zu bringen. Er findet (a. a. O. S. 489) das Dur-System gut geeignet für alle fertigen, in sich klaren Stimmungen, für kräftig entschlossene, wie sanfte oder süße, selbst für trauernde, wenn die Trauer in den Zustand schwärmerischer, weicher Sehnsucht übergegangen ist. Für unklare, trübe, unfertige Stimmungen oder für den Ausdruck des Unheimlichen, des Wüsten, Rätselhaften oder Mystischen, des Rohen, der künstlerischen Schönheit Widerstrebenden hält er dagegen das Moll-System für passend" (S. 217).

5) Vgl. The Triumph of Life, v. 352—355.

der Lebensbejahung, und das Singen der Tautropfen (invisible rain did ever sing) wird symbolisch für das Teilnehmenwollen an dem erwachenden Leben. Es fällt auf, daß die vielen ‚i' zugleich Farbwert bekommen, wenn von „silver music" die Rede ist, die als das Lebenslied die Hoffnung des Morgens auf den künftigen Tag versinnlichen soll. Das Moment der Bewegung, das in dem Beispiel zum Ausdruck kommt, ist in dem folgenden Windmotiv noch verstärkt:

„Then gentle winds arose / With many a mingled close / Of wild Aeolian sound ..." (Beisp. 2) [1].

Hier spricht aus den Worten, die den i-Ton tragen (winds, mingled, wild), ein starkes Vitalgefühl, das eine überschäumende Lebenskraft weckt. Damit erhalten wir den Eindruck, den Riemann [2] als „das Leichte, Lichte, Bewegliche, Geflügelte, Ätherische" der Tonhöhe zuschreibt.

Als Wert setzt sich die Stimmung des hellen Klangeindruckes in einen fast rauschhaften Lebenswillen um, der sich in der „Skylark" versinnlicht, wenn es heißt:

„Higher still and higher / From the earth thou springest / Like a cloud of fire; / The blue deep thou wingest, / And singing still dost soar, and soaring ever singest" (Beisp. 3) [3].

Beispiel 3 betont den Zug nach oben (higher still and higher), die kraftvolle Bewegung (springest), das Erlebnis des Mit-Fortgerissenwerdens (fire), das Gefühl des Ich (wingest) im Gegensatz zur Welt (blue deep) und als Ganzes ein alles überflutendes Lebensbewußtsein, das sich aussingen muß (and singing still dost soar ...). Diese Entgrenzung des dichterischen Ich, wie sie sich im Lerchenflug versinnlicht, kommt äußerlich in dem Höhersteigen zum Ausdruck. Rein formal erleben wir das Höherhinauf an der sich steigernden Folge der i-Laute (and singing still dost soar and soaring ever singest), wie auch Ebbinghaus [4] darauf hinweist, daß das Leichte und Helle sich immer oben befindet. Weiter setzt sich ein solches Bewußtsein der eigenen Kraft in eine Lebensfreude um, die als Erlebnis des Flusses genau wie der Flug der Lerche raumüberwindend wirkt wenn es in „The Sensitive Plant" heißt:

„And starry river-buds glimmered by, / And around them the soft stream did glide and dance / With a motion of sweet sound and radiance" (Beisp. 4) [5].

Die i-haltigen Worte in Beispiel 4 tragen ein Moment der Unruhe (glimmered, glide) in sich, das durch das Bild des Flusses (river,

---

1) Vgl. Ode to Naples, v. 23—25.
2) Vgl. Grundlinien der Musikästhetik, S. 66.
3) Vgl. Skylark v. 6—10.
4) Zit. bei Scherrer, Psychologie der Lyrik und des Gefühls, S. 27.
5) Vgl. The Sensitive Plant, v. 46—48.

stream) zu dem allgemeinen Eindruck eines durch die Entgrenzung erzeugten Glücksgefühls zusammengefaßt wird (with a motion of sweet sound and radiance).

Wenn wir die hohen Töne mit Scherrer [1]) als „dünn, spitz, klein, punktuell" empfinden, wie es bei Shelley in „shrill delight" [2]) zum Ausdruck kommt, erhellt sich, daß sie erst durch die Verbindung mit dunklen Lauten zur rechten Wirkung kommen können. Ihr Klangwert hebt sich dann wie aus einer Begleitung heraus. Untersuchen wir daraufhin unsere Beispiele, so spielen in Beispiel 1 „shape, hand, dawn, rain", in Beispiel 2 „arose, close", in Beispiel 3 „ cloud, soar" und in Beispiel 4 „starry, soft, dance, motion" die Rolle des allgemeinen Stimmungsgrundes. Im Vorspiel des Lohengrin erleben wir Ähnliches in den vier Soloviolinen, die Riemann [3]) als „ein in höchsten sonnenbestrahlten Höhen schwebendes Etwas" bezeichnet, auf musikalischem Gebiet.

b) Tontiefe.

Wo dunkle Töne zur Verwendung kommen, handelt es sich um den Ausdruck der Lebensenttäuschung, wie sie zu der aus Gegensätzen bestehenden Welterkenntnis Shelleys gehört. Schnell hingerissen von einer kühnen Begeisterungsfähigkeit ist ihm oft die Ernüchterung beschieden, die in „Epipsychidion" in folgenden Beispielen deutlich wird:

„There, — One, whose voice was venomed melody / Sate by a well, under blue nightshade bowers: / The breath of her false mouth was like faint flowers, / Her touch was as electric poison"' [4]).

Hier spricht sich das Erlebnis des Schmerzes in tiefen Lauten aus, die in den einzelnen Eindrücken eigenartig miteinander kontrastieren, wenn zusammengestellt sind 1. voice und venomed melody, 2. blue night-shade bowers, 3. breath und false mouth, 4. touch und electric poison. Diese Erfahrung, die Shelley sowohl an den Mitmenschen

„Her low voice makes you weep" [5])

als auch an der Natur macht

„Afar the melancholy thunder moaned" [6]),

erzeugt eine Stimmung der Verdüsterung. Daß Riemann [7]) mit Recht den tiefen Tönen „das Dunkle, Grausige, Finstere, Gespenstige" zuschreibt, wird besonders deutlich an der Stelle:

„The long and lonely colonnades, / Through which the ghost of Freedom stalks, / Seem like a well-known tune" [8]),

1) Vgl. Psychologie der Lyrik und des Gefühls, S. 25.
2) Vgl. The Skylark v. 20.
3) Vgl. Grundlinien der Musikästhetik, S. 67.
4) Vgl. Epipsychidion v. 256—259.
5) Vgl. The Revolt of Islam v. 3215.
6) Vgl. Adonais v. 124. 7) Vgl. Grundlinien der Musikästhetik, S. 66.
8) Vgl. Queen Mab II v. 168—170.

wo die verschiedenen Tonlängen des ‚o' (long, lonely, colonnades) den Eindruck des Geisterhaften hervorrufen.

Kennzeichnend für diese Stimmung der Lebensverneinung ist der als „unresting sound" [1]) charakterisierte Zustand der Unerfülltheit, der das Ich des Künstlers weder zur festen Einstellung gegenüber der Umwelt, noch zur sittlichen Tat, also niemals zum Lebenswert, kommen läßt. Lautlich spricht sich die schmerzgewordene Ablehnung der Welt in dem dunklen ‚o' aus, wenn es in „The Sensitive Plant" heißt:

„From their sighs the wind caught a mournful tone, / And sate in the pines, and gave groan for groan" [2]).

Hier ist die natürliche Bewegung des Windes gefangen, denn „sate" und „gave" verdeutlichen einen Zustand, der an die Umwelt gebunden ist. Für die Interpretation der Tontiefe gründen wir uns wieder auf Ebbinghaus [3]), der das Dunkle, Schwere auf die Erde, ja in die Tiefe verlegt. In diesem Sinne dient sie bei Shelley der Verdeutlichung der Wirklichkeit, wie beispielsweise in dem Vergleich zwischen Lied und Rose:

„This song shall be thy rose: its petals pale / Are dead, indeed, my adored Nightingale! / But soft and fragrant is the faded blossom, / And it has no thorn left to wound thy bosom" [4]),

der eine ziemlich regelmäßige Verteilung der a- und o-Laute zeigt.

Daß wir mit Scherrer [5]) den tiefen Tönen „etwas Voluminöses, Massiges, Einhüllendes, Umflutendes" zuschreiben, läßt sie bei Shelley als Dämpfung ins Bewußtsein treten, wenn es in „To Jane: The Recollection" heißt:

„An atmosphere without a breath, / A softer day below" [6]).

Es handelt sich um einen sinnlichen Eindruck, der so intensiv gefühlshaltig wirkt, daß das Ich auf den eigenen Willen verzichtet und in Hingabe versinkt. Charakteristisch ist, wie der Ton immer tiefer wird (atmosphere, breath, softer, below), zum Symbol dafür, daß das Ich den eigenen Willen mehr und mehr aufgibt, um in das allgemeine All einzugehen.

Wenn das Tonhöhenerlebnis benutzt wird, um ganze Zusammenhänge zu versinnlichen, so entstehen Eindrücke von betontem Wertinhalt, wie in dem folgenden Zeugnis:

„The rivulet / Wanton and wild, through many a green ravine / Beneath the forest flowed. Sometimes it fell / Among the moss with hollow harmony / Dark and profound. Now on the polished stones / It danced; like child-hood laughing as it went: / Then, through the plain in tranquil wanderings crept, / Reflecting every herb and drooping bud / That overhung its quietness" [7]).

1) Vgl. Mont Blanc v. 33.
2) Vgl. Part III v. 15—16.
3) Zit. bei Scherrer, a. a. O. S. 26.
4) Vgl. Epipsychidion v. 9—12.
5) Vgl. Psychologie der Lyrik und des Gefühls, S. 24.
6) Vgl. v. 75—76.
7) Vgl. Alastor v. 494—502.

Es handelt sich um den Vergleich zwischen Fluß und Leben. Deutlich werden die drei Lebensphasen aufgezeigt: in danced die Jugend, in flowed und fell die verschiedenen Möglichkeiten des reiferen Alters und in crept das Greisenalter. Eine weitere Ausschmückung erhalten die einzelnen Lebensalter durch die Charakterisierungen: wanton and wild, dark and profound und tranquil wanderings. Damit hebt sich das Flußerlebnis als Ausdruck eines Menschenschicksals durch die durchschnittlich helleren Töne von der Umwelt, die überwiegend in dunkleren Lauten geschildert ist (forest, moss, stones, plain, herb, drooping bud), ab. Durch das Klangerlebnis wird der sinnliche Eindruck bedeutend verstärkt, eine Möglichkeit der dichterischen Sprachgebung, der Pongs [1]) folgende Bedeutung zuschreibt: „Ein gegebenes Lautmaterial mit feststehendem Gefühlscharakter wird ausgenützt, um im größeren Sinnverband bestimmte gewünschte Vorstellungen verstärken zu helfen oder wie Wundt es ausdrückt, ‚den Gefühlston des Gedankeninhalts wiederzugeben'".

In diesem Sinne wird durch die Lautgebung in folgendem Beispiel eine Abendstimmung hervorgerufen:

„For it had learned all harmonies / Of the plains and of the skies, / Of the forests and the mountains, / And the many-voiced fountains; / The clearest echoes of the hills, / The softest notes of falling rills, / The melodies of birds and bees, / The murmuring of summer seas, / And pattering rain, and breathing dew, / And airs of evening" [2]).

Hier tragen die klanglichen Eindrücke in many-voiced, echoes, softest notes, melodies, murmuring den Ton der Dämpfung, und ihre Einheitlichkeit wird zu „all harmonies" gebunden, während im Gegensatz dazu die Umwelt in plains, skies, forests mountains, fountains, hills, rills, birds, bees, seas, rain, dew, airs als Ganzes aus einer Mannigfaltigkeit differenzierter Klänge zusammengesetzt ist, die im einzelnen gern im Kontrast zum Klangerlebnis steht (echoes: hills; softest notes: falling rills; melodies: birds and bees; murmuring: summer seas). Dadurch ist zwar eine gewisse Plastik erzielt, aber durch das Überwiegen der akustischen über die optische Sinneskomponente wird an der bildmäßigen Erfassung dieser Stelle deutlich, daß Strich [3]) recht hat, wenn er von dem romantischen Bild sagt: „Und mag es noch so sinnlich sein, so ist es ja doch Sinnbild und will nicht gesehen, sondern als sprachlicher Ausdruck erlebt werden."

2. Klangbeziehungen.

Wie bei allen Romantikern wirkt sich auch bei Shelley die Betonung des individuellen Sinneslebens bestimmend aus. Daß

1) Vgl. Das Bild in der Dichtung, S. 103.
2) Vgl. With A Guitar, To Jane v. 65—74.
3) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 189.

der Dichter den Menschen oft mit einem Musikinstrument vergleicht, spricht für seine sinnliche Eindrucksbereitschaft, und daß es sich darüber hinaus fast immer um Saiteninstrumente handelt, ist kennzeichnend für das Unterscheiden feinster Tonnuancierungen und die Feinnervigkeit der Empfindung überhaupt

„Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, like the alternations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to everchanging melody" [1].

Damit ist die Voraussetzung für die Erbildung von Klangbeziehungen gegeben.

Wie die Saiten auf den leisesten Druck reagieren, antwortet seine Seele auf die Reize der Außenwelt, und die Zartheit der Saitenklänge deutet die Zerbrechlichkeit dieser Seelenstruktur an. Dabei wird mit den einzelnen Instrumenten die Vorstellung eines Ausdruckswertes verbunden. In diesem Sinne sind die Töne der Leier charakteristisch für das Unruhvolle und werden als hart und aufreizend empfunden

„Or like forgotten lyres, whose dissonant strings / Give various response to each varying blast" [2].

Bleibt hier die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks als Kontrast bestehen, faßt die Laute ihn zu einer Einheit zusammen. Ihre Klänge sind gleichgerichtet, bindend und bekommen infolgedessen etwas Weiches, Beruhigendes

„like lutes / Touched by the skill of the enamoured wind, / Weave harmonies divine" [3].

In beiden Beispielen tritt das Suggestive des Eindrucks heraus, das sich bei der Harfe bis zur sinnlichen Überwältigung steigert.

„If the fainting soul is faintest / When it hears thy harp's wild measure" [4].

Wenn also eine erhöhte Gefühlsbereitschaft bei Shelley als Bedingung für die Erfühlung von Klangbeziehungen anzusehen ist, entsteht eine innere Verbindung mit dem Geist des Kosmos

„In the motion of the very leaves of spring, in the blue air there is then found, a secret correspondence with our heart" [5]

und erzeugt jenes gesteigerte Lebensgefühl, das seine inneren Vorstellungen in Klangmalerei und Lautsinngebung zum Ausdruck bringt.

---

1) Vgl. A Defence of Poetry, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 121.
2) Vgl. Mutability v. 5—6.
3) Vgl. Prometheus Unbound III, 3 v. 36—38.
4) Vgl. To Sophia v. 15—16.
5) Vgl. On Love, zit. nach Shawcross, a. a. O. S. 45.

a) Lautmalerei.

Schallnachahmungen stellen eine Ausdrucksmöglichkeit der dichterischen Sprache dar, die Pongs [1]) als Stilgesetz in Bürgers Leonore feststellt und folgendermaßen charakterisiert: „Die Bewegung der Laute im Sprachganzen ist hier die sinnliche Parallelhandlung der geistigen Vorstellungsbewegung". Wir kommen auf diese Weise zu Klangvorstellungen, die des gefühlsmäßigen Eindrucks nicht entbehren und darüber hinaus der Betonnung innerer Wesenszusammenhänge dienen, um damit das romantische Lebensbewußtsein als Eindruck und Ausdruck zu versinnlichen. Auch in der Musik spielt die Tonmalerei, wie in Schumanns op. 12 F-moll, wo im ersten Teil das Rauschen des Wassers versinnlicht wird [2]) oder in dem Blitz im Rheingold von Wagner [3]) eine entsprechende Rolle.

Folgende Lautmalereien zeigen die Art des Shelleyschen Welterlebens auf:

1. Beispiel: Alastor v. 631—632.
   Like winds that bear sweet music, when they breathe
   Through some dim latticed chamber.
2. Beispiel: Epipsychidion v. 205.
   Breathed but of her to the enamoured air.
3. Beispiel: Epipsychidion v. 201.
   Her voice came to me through the whispering woods.
4. Beispiel: Adonais v. 475.
   The low wind whispers near.
5. Beispiel: Alastor v. 46—47.
   May modulate with murmurs of the air,
   And motions of the forests and the sea.
6. Beispiel: Alastor v. 403.
   With the breeze murmuring in the musical woods.
7. Beispiel: Prometheus Unbound IV v. 235.
   Sweet as a singing rain of silver dew.
8. Beispiel: Alastor v. 198.
   The sounds that soothed his sleep.
9. Beispiel: Alastor v. 387—388.
   Seized by the sway of the ascending stream,
   With dizzy swiftness, — — — — — —
10. Beispiel: Alastor v. 181—182.
    His strong heart sunk and sickened with excess / Of love.
11. Beispiel: Alastor v. 388—389.
    — — — — — round, and round, and round,
    Ridge after ridge the straining boat arose.
12. Beispiel: The Sensitive Plant III v. 67.
    Made the running rivulet thick and dumb.

In Beispiel 1—6 kommt das Erleben des Windes zum Ausdruck. Es handelt sich entweder um ein sanftes Hauchen wie

1) Vgl. Das Bild in der Dichtung, S. 97 ff.
2) Zit. nach Wölfflin: Zur Geschichte der Tonmalerei, II in den Sitz.-Ber. d. k. b. Akad. d. Wiss. zu München, Jg. 1898, Bd. II, S. 269 ff.
3) Vgl. ebenda.

in breathe (Beisp. 1 u. 2), um ein Weben und Wogen wie in whisper (Beisp. 3 u. 4) oder um ein Rauschen wie in murmur (Beisp. 5 u. 6). Allen drei Zeugnissen gemeinsam ist der weiche, getragene Ton, der in dem b-Laut am sanftesten und gehaltensten, in dem w-Laut am unruhigsten und veränderungsfähigsten und in dem m-Laut am vollsten und tönendsten klingt. Die Stärke des Tones wächst von b über w zu m. Inhaltlich liegt in breathe etwas Beruhigendes, in whisper etwas Erregendes und in murmur etwas Gehaltvolles. Im allgemeinen haben wir es hier mit weichen Vokalen zu tun, die als seelische Haltung eine völlige Hingabe des Ich zur Voraussetzung haben.

Beispiel 7—12 betont in den scharfen Konsonanten s und r mehr das willensmäßige Element. In Beispiel 7 und 8 wird die Härte des s durch die Verbindung mit Vokalen gemildert, ein Eindruck, der durch die wiederholten Zusammenstellungen der gleichen Vokale und Konsonanten noch verstärkt wird: singing: silver (Beisp. 7), wounds: soothed (Beisp. 8). Auf diese Weise erhalten wir beide Male die Vorstellung einer gleichmäßigen Stimmung. Beispiel 9 und 10 dagegen hebt durch die Verbindung des s mit Konsonanten (seized, sway, stream, dizzy, swiftness — Beisp. 9 — strong, sickened, excess — Beisp. 10) das Moment des Unruhevollen, Gequälten hervor. Das r in Beispiel 11 und 12 bedeutet darüber hinaus das Einsetzen der Kraftanstrengung. In Beispiel 11 wird die Bemühung des Bootes, das gegen die Brandung angehen will, durch die Wiederholung derselben Lautkombination (round, and round, and round, ridge after ridge) noch verstärkt, und in Beispiel 12 versinnlicht sich in „running rivulet" die immer zunehmende Schnelligkeit der Flußbewegung. Dabei wird deutlich, daß der s-Laut vielleicht modulationsfähiger, der r-Laut dafür aber anhaltender empfunden wird.

Im ganzen spricht das Erlebnis der Lautmalerei nicht nur für ein äußerst feinnerviges, sondern auch für ein sehr reiches Empfinden. Wir zeigen damit eine Eigenschaft des romantischen Lebensbewußtseins überhaupt auf, die Tieck[1]) folgendermaßen darstellt: „Ich kenne nichts Schöneres als so recht viel und mancherlei durcheinander zu empfinden."

b) Lautsinngebung.

Wird das gefühlsmäßige Klangmaterial auf bestimmte Werte bezogen, so kommt es zu betonten Inhaltsvorstellungen. Weil damit das Unbewußte nicht nur gefühlt, sondern auch ausgeschöpft werden soll, haben wir es hier mit dem roman-

1) Vgl. Franz Sternbalds Wanderungen.

tischen Idealbewußtsein zu tun, das als ein Zustand des Außersichseins zu verstehen ist und nur von dem romantischen Genie, das die Gesamtheit des Innenlebens fassen möchte, erlebt wird.

Damit drängt die Entwicklung der Lautsinngebung zur Erzeugung bestimmter Vorstellungsinhalte hin, deren Begrifflichkeit an dem durch die Musik erzeugten Lichterlebnis herausgestellt werden soll.

1. Beispiel: Epipsychidion v. 329—330.
And music from her respiration spread
like light.

2. Beispiel: Prince Athanase v. 201—202.
— — — notes of liquid gladness,
Filling the sky like light!

3. Beispiel: The Revolt of Islam v. 2085—2086.
— — — dreamlike music, which did swim
Like beams through floating clouds on waves below.

4. Beispiel: The Revolt of Islam v. 4777—4778.
— — — — quick smiles whose light would come and go
Like music — — —

5. Beispiel: Epipsychidion v. 33—34.
— — — — words — — — —
Flash, lightning-like, with unaccustomed glow.

6. Beispiel: The Sensitive Plant v. 47—48.
— — — the soft stream did glide and dance
With a motion of sweet sound and radiance.

7. Beispiel: Rosalind and Helen v. 970—971.
And light and sound ebbed from the earth,
Like the tide of the full and weary sea.

8. Beispiel: To-A-Skylark v. 35.
— — — from thy presence showers a rain of melody.

Beispiel 1—4 gehören insofern zusammen, als hier der Eindruck des Lichtes durch die Art der Bewegung hervorgebracht wird. In diesem Sinne handelt es sich in Beispiel 1 um das Ausbreiten (spread), in Beispiel 2 um das Füllen (filled), in Beispiel 3 um das Vorwärtsdrängen (swim) und in Beispiel 4 um das Fluten (come and go). Im einzelnen tragen die schnellen Bewegungen einen erregten und heiteren (— — quick smiles — —), die langsamen Bewegungen einen ruhigen und ernsten Charakter (— — dreamlike music — —).

In Beispiel 5—8 ist die Lautsinngebung insofern vertieft, als hier Vorstellungen von bestimmten Begriffen angedeutet werden. So hebt Beispiel 5 das Erlebnis des Blitzes (flash lightning-like), Beispiel 6 das Erlebnis des Tanzes (glide and dance), Beispiel 7 das Erlebnis von Ebbe und Flut (ebbed from the earth) und Beispiel 8 das Erlebnis des Regens (showers a rain of melody) ins Bewußtsein.

Formal handelt es sich in allen Beispielen um den Vergleich zwischen Licht und Ton, und es wird deutlich, daß es

sich mehr um gefühlsmäßige Beziehungen zwischen beiden als um plastische Verdeutlichung handelt. Wir nähern uns einer Interpretation des romantischen Vergleichs wie sie Strich [1]) gibt, wenn er sagt: „Der romantische Vergleich aber will nicht anschaulich machen und nicht in den Raum entäußern; er macht vielmehr je alle Sichtbarkeit erst selbst zum Gleichnis einer Welt, die niemals sichtbar werden kann."

Damit wird die Lautsinngebung zur Einfühlung in eine intensive Unendlichkeit, ein Erlebnis, das Walzel[2]) charakterisiert: „Wir glauben dann etwas zu hören und zu sehen, das weit hinausgeht über die Grenzen der unmittelbaren Sinneseindrücke der Wortkunst." Wie Wagner in „Wie duftet doch der Flieder" (Meistersinger, Akt II) den Duft der Johannisnacht durch den leisen Hörnerklang über dem Tremolo der Streichinstrumente versinnlichen will [3]), zielt in unserem Beispiel Shelley durch Bewegungsempfindung auf Vorstellungen des Lichtes hin. Das Ineinanderübergehen der verschiedenen Sinnesdaten, das die Konzentration jeder Bewußtheit beeinträchtigen muß, setzt der Lautsinngebung ihre Grenze, und wir kommen damit für das romantische Idealbewußtsein zu demselben Ergebnis, das Erika von Siebold [4]) für die Shelleyschen Synästhesien überhaupt folgendermaßen formuliert: „Sie haben das Gegenteil erreicht und verstärken die Unruhe, die unerfüllbare Sehnsucht nach Harmonie, die durch Shelleys ganze Dichtung geht."

VIII. Stimmführung.

1. Einzelstimme.

Wenn wir den Begriff einer Formkunst für Shelleys Werk ablehnen und durch den einer Bewegungskunst ersetzen, so soll damit gesagt sein, daß es dem Dichter nicht auf die Kontur, sondern auf den Ausdruck inneren Wesens als einer Verdichtung des gespannten Lebens ankommt

„Thy light alone — like mist o'er mountains driven, / Or music by the night-wind sent / Through strings of some still instrument" [5]).

Damit besteht nicht etwa ein Gegensatz zwischen Form und Leben. Form bedeutet hier erhöhtes Leben, weil wahres Leben

---

1) Vgl. Deutsche Klassik und Romantik, S. 321.
2) Vgl. Die künstlerische Form des Dichtwerkes, S. 7.
3) Vgl. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik, S. 67.
4) Vgl. Die Synästhesien in der engl. Dichtung d. 19. Jhd. Engl. Stud., Bd. 53, S. 244.
5) Vgl. Hymn To Intellectual Beauty v. 32—34.

als die hervorbrechende Kraft sittlicher Formwerte zu begreifen ist.

„It seems in truth the fairest shell of Ocean: / Its sound must be at once both sweet and strange“ [1]).

Diese Konzentration alles lebendig Wertvollen gibt dem Sein eine Stimme, und da Ballung und Zusammenschluß sich nicht immer in demselben Maße vollziehen, hat jedes Wesenhafte seine eigene Stimme, die sich vielleicht am besten als Ausdruck einer inneren Mitte bezeichnen läßt

„In the world unknown / Sleeps a voice unspoken“ [2]).

Am leichtesten faßlich wirkt die Stimme des Menschen, weil sie der unmittelbarste Ausdruck seelischen Erlebens ist, und die Wirkung zeigt sich eindeutig und prägnant, weil ihre Äußerung mit den äußeren Geschehnissen Hand in Hand geht

„Her low voice makes you weep“ [3]), I might have heard her voice, tender and sweet“ [4]).

Daher ist die menschliche Stimme fast immer mit erläuternden Attributen [5]) verbunden, während die Natur als solche nur klingt.

„All the winds with melody are ringing“ [6]), „The pine boughs are singing / Old songs with new gladness [7]).

Eine Synthese von Natur und Menschenstimme liegt in dem Echo vor, das wir mit Strich [8]) als eine Konzentrierung des inneren Bewußtseins, das reflektiert wird, ansprechen

„The tones of Cythna's voice like echoes were / Of those far murmuring streams; they rose and fell, / Mixed with mine own in the tempestuous air“ [9]).

Es wird verständlich, daß das Echo in diesem Sinne bei Shelley eine große Rolle spielt. Werden Raumformen als Klang empfunden, so tragen sie ein stimmungbildendes Element in sich

„And all the place is peopled with sweet airs [10]), The wilderness has a mysterious tongue“ [11]).

1) Vgl. Prometheus Unbound III, 3 v. 74—75.
2) Vgl. ebenda II, 1 v. 190—191.
3) Vgl. The Revolt of Islam v. 3215.
4) Vgl. ebenda v. 4275.
5) In dem hier vorliegenden Sinne der näheren Fixierung innerer Ausdruckswerte stimmt Strichs Hinweis auf die Bedeutung der Adjektive in der Romantik auch für Shelley, wenn er sagt: „Die romantische Seele wollte mit dem Beiwort ihr Erlebnis von den Dingen und der Welt zur Sprache bringen und ihnen seelischen Gehalt für substantiellen geben.“ (Deutsche Klassik und Romantik, S. 210.) Wenn er weiter feststellt: „Novalis erklärte in der Tat die Beiwörter für „dichterische Hauptwörter“, und Musset konnte einmal mit gutem Grunde sagen, daß Romantik nichts anderes als die Poesie der Beiworte sei“ (a. a. O. S. 210), so wählt Shelley, wie festgestellt, im allgemeinen lieber das Partizip (vgl. Variation, S. 71).
6) Vgl. Prometheus Unbound II, 5 v. 77.
7) Vgl. ebenda IV v. 48—49.
8) Vgl. a. a. O. S. 327.
9) Vgl. The Revolt of Islam v. 2704—2706.
10) Vgl. Epipsychidion v. 445.
11) Vgl. Mont Blanc v. 76.

Immer aber bedeutet die Stimmbildung das Heraustreten des Besonderen aus dem Gewöhnlichen, des Typischen aus dem Allgemeinen.

Von dieser Grundlage ausgehend können wir die Gesamtheit aller Stimmen als Ausdruck von zwei Gegensätzen verstehen, von denen jeder (da der Dualismus das Grundgesetz für die Shelleysche Weltanschauung bedeutet) wieder als Einheit konträrer Pole zu begreifen ist. Nach Shelleys Einstellung zur Welt wollen wir sie als sinnliches und geistiges Prinzip, nach seiner naturhaften Veranlagung männlicher und weiblicher Typus nennen, die wie Prometheus und Asia kontrapunktische Notwendigkeit haben, welche auch in Shakespeares Dramen zu finden ist. Beide Typen zusammen sind die Elemente des Geschehens, und ihre Neben- und Ineinanderführung erbildet die Handlung der Werke, deren Grundtendenz immer auf Ausbildung der individuellen Idee hinzielt. Weil aber ihre Formung in der Vertiefung durch den Gegensatz beruht, bedeutet sie für beide Teile ein Hingeben und Aufgeben, die als Voraussetzung ihrer Annäherung überhaupt zu verstehen sind. Damit wird die Stimmführung bei Shelley zum Ausdruck seiner subjektiven Geisteshaltung, die im tiefsten Sinne nur als Ich-Verzicht zur Erfüllung kommen kann.

a) Weibliche Stimme.

Will man die Führung der weiblichen Stimme im einzelnen verfolgen, so muß man sich eins zunächst klarmachen: für die Frau ist Hingabe die eigenste Lebenshaltung, und ihre Entwicklung bedeutet nicht unbedingt ein Ringen wie für den Mann. Das Insichruhen und Mitschwingen ist eine spezifisch weibliche Eigenschaft und macht die sensorische Haltung zum zentralen Element[1]), das in dem Verlauf immer wieder durchbricht. Verkörperung eines solchen Ich-Bewußtseins, das in der inneren Bereitschaft seinen Schwerpunkt hat, ist beispielsweise die Lady in der „Sensitive Plant". In Teil II des Gedichtes handelt es sich um ein intensives Erleben, und von einer Verschiebung des Gleichgewichts ist nur insofern zu sprechen, als die Beeinflussung durch das Außen (z. B. die Bedürfnisse der Blumen) ein schnelleres oder langsameres Reagieren und Heimfinden in eigenste Bezirke bedingt.

Wenn wir die Führung der weiblichen Stimme ohne Rücksicht auf ein Gegenüber untersuchen, finden wir ihre Entwicklung bedingt durch die Spannung zwischen Trieb (= Grund-

1) Mersmann spricht in diesem Sinne von einem Zentralton, den er als „bedingende auf sich beziehende Kraft, als innere Mitte des melodischen Geschehens" bezeichnet (vgl. Musiklehre, S. 94).

ton) und Bewußtheit (= Zielton). In der Aufzeigung der sich aus dieser Polarität ergebenden Kurve gründen wir uns auf die Ausführungen von Mersmann [1]), der in der Beziehung zwischen Grundton einerseits und Zielton andererseits die Bedingung des melodischen Tongeschehens sieht.

Als Asia uns im zweiten Akt des „Prometheus Unbound" zum erstenmal entgegentritt, ist sie eingetieft in eine Frühlingsstimmung (Szene 1 v. 1—27). In dieser Atmosphäre des triebhaften Lebens verdichtet sich ihre Sehnsucht zum tatkräftigen Willen, und sie macht sich auf, Prometheus zu suchen. Aus einer rein gefühlsmäßigen Ich-Zentriertheit heraus folgt die Entwicklungskurve einer zunehmenden Vergeistigung, bis sinnliche Einfühlung (Szene 2) und gedanklicher Überblick (Szene 4) in der Bewußtheit des eigenen Wesens (Szene 5 v. 72—110) in eins verschmelzen. Es ist zu bemerken, daß die Übergänge sich fließend und ohne Bruch vollziehen, weil Szene 3 als Ausgleich zwischen den konträren Einstellungen in Szene 2 und 4 eingeschoben ist. Anfang und Ende der Entwicklung geben deutlich die Möglichkeit des inneren Reifens wieder. Die Frühlingsstimmung kommt auf Asia zu und überwältigt sie so weit, daß ihr Sein sich ohne Sträuben diesem Einfluß ergibt

„From all the blasts of heaven thou hast descended ..." [2]).

In dem Liebeslied an Prometheus als Höhepunkt der Kurve aber bedeutet die Landschaft nicht formende Kraft, sondern Asia beginnt, sich selbst in die Natur hineinzusehen, d. h. das Außen als Abbild ihres Innen zu erfühlen. Im Gefühl der wachsenden geistigen Reife gibt sie sich nur hin beim gleichzeitigen Sichanverwandeln

„My soul is an enchanted boat ..." [3]).

Als Ganzes können wir die Richtung der weiblichen Stimmführung als zentripetal bezeichnen, wenn ihre innere Lebenskurve aus der sinnlichen Hingabe durch den eigenen Willen in eine Willenshaltung getrieben wird, die Sinn und Geist verschmilzt, wobei zum Schluß aber das Gefühl stets wesentlichster Bestandteil ihrer seelischen Mitte bleibt, also mehr oder weniger in das Anfangsstadium zurückgebogen wird. Damit führt die Entwicklung, die auf Vergeistigung hinzielt, letzten Endes in den Verzicht.

Stilistisch liegt die Eigenart der weiblichen Stimme in dem Vokalreichtum der Verse beschlossen, ein Merkmal, auf das schon Kroder [4]) aufmerksam macht, und das an folgenden Beispielen deutlich wird:

1) Vgl. ebenda S. 94.
2) Vgl. Prometheus Unbound II, 1 v. 1.
3) Vgl. ebenda II, 5 v. 72—110.
4) Vgl. Shelleys Verskunst, S. 96.

I. „The point of one white star is quivering still / Deep in the orange light of widening morn / Beyond the purple mountains: through a chasm / Of wind-divided mist the darker lake / Reflects it: now it wanes: it gleams again / As the waves fade, and as the burning threads / Of woven cloud unravel in pale air“ [1]).
II. „My soul is an enchanted boat, / Which, like a sleeping swan, doth float / Upon the silver waves of thy sweet singing; / And thine doth like an angel sit / Beside a helm conducting it“ [2]).

Wenn wir Beispiel I als Anfang und Beispiel II als Ende der Entwicklungskurve Asias ansprechen, so bekommen die Vokale beide Male orgelpunktische Bedeutung. Den architektonischen Wert des Orgelpunktes betont auch Mersmann [3]) und sieht in ihm Anfang oder Ende einer Entwicklung, d. h. beide Male ein Moment der Stauung. Nohl [4]) wertet diese Stilform für seinen Typus 3 als Ausschöpfung einer inneren Fülle weiter aus und versteht darunter ein Graben nach innen, weil die äußere Bewegung zum Stillstand gekommen ist. Für Shelley liegt im Sinne unserer Untersuchung das Moment der Schwebung vor, der unruhvolle, sich in dem Überwiegen des hellen ‚i‘ (I) versinnlichende Augenblick des erwarteten Aufstiegs oder der des unvermeidlichen Falles, welcher in dem dunklen ‚o‘ (II) zum Ausdruck kommt.

b) Männliche Stimme.

Wenn wir die Stimmen der männlichen Getalten Shelleys nacheinander verfolgen, müssen wir für unsere Betrachtung von vornherein eine andere Grundlage wählen. Das Lebenszentrum des Mannes liegt weniger in der Gefühlssphäre als im Gebiete reiner Gedanklichkeit, und seine Äußerungsformen müssen Handlung und Tat und weniger Hingabe oder Aufgeben sein. Darum liegt dieser Stimmführung das motorische Element als zentraler Faktor zugrunde, wie es in „Alastor“ an der Verwendung der Verben aufzuzeigen ist [5]). Von einer Verschiebung des Gleichgewichts kann man kaum sprechen, weil reine Gefühlsmomente ganz absorbiert werden und nur der Beschleunigung des Tempos dienen. Um so stärker ist die Formung durch das Außen, sodaß das extensive Erleben eine große Rolle für die Bildung des Persönlichkeitswertes spielt.

---

1) Vgl. Prometheus Unbound II, 1 v. 17—23.
2) Vgl. ebenda II, 5 v. 72—76.
3) Vgl. Musiklehre, S. 88.
4) Vgl. Typische Kunststile in Dichtung und Musik: „Hier aber bedeutet er (der Orgelton) den eigentlichen Höhepunkt, in dem die ganze angesammelte Energie sich ausbreitet. Die Bewegung steht absolut still, und innerhalb seiner Macht flutet der ganze Reichtum des musikalischen Lebens auf, was den Eindruck des großartigsten Wogens, einer nicht fortströmenden, sondern in sich bewegten Fülle erweckt“ (S. 100).
5) Vgl. S. 97 ff.

Bei der männlichen Stimmkurve wird das Verhältnis von Geistigkeit und Gefühl als Ausdruck von Grundton und Zielton ein umgekehrtes sein wie bei der weiblichen, weil der männliche Typus mehr willensmäßig orientiert ist und seine Stimmführung eine größere Aktivität erkennen läßt.

Prometheus' anfänglicher Trotz schafft eine Atmosphäre der kühlen Ablehnung und Selbstkonzentration, die jeden begütigenden Ausgleich von außen schroff zurückweist. Die starre Haltung wird von innen her gebrochen, und das Ich-Bewußtsein ringt sich zu neuer Stimmung und neuem Wissen durch

„I feel / Most vain all hope but love" [1]).

Damit bricht in dem Entschluß zur duldenden Leidenshaltung, zur Hingabe also, das Gefühl auf, und das Mitschwingen von Empfindungen bleibt Bestandteil der Eigenart des Prometheus, bis in den Rhythmen des Liebesgesanges das Ziel erreicht ist und Sinnlichkeit und Geist in eins verschmelzen.

„Life of Life! Thy lips enkindle / With their love the breath between them; ..." [2]).

Die Aktivität des Mannes ist hier nur gebunden durch die innere Teilnahme an der Person der Geliebten und durch seine Einfühlung in ihr Fluidum. Wir sind auf dem Höhepunkt der männlichen Stimmlage, die, betont durch kraftvolle, gedankliche Durchleuchtung, ein starkes, fast rauschhaftes Gefühl zu erzeugen vermag.

Deutlich ist in der männlichen Kurve das Bewegungsmoment herausgehoben. Es handelt sich um ein Zielgerichtetsein, das so stark betont ist, daß wir von einer Entwicklung zum Außer-sich-sein sprechen können und seiner Kraft eine zentrifugale Richtung zuweisen müssen. Die Umbiegung zum Ausgangspunkt zurück, die bei der weiblichen Stimmführung zum natürlichen Verlauf gehört, bedeutet hier ein Absinken und führt zur Unnatur. So zwingt Alastor, dem die sinnliche Hingabe versagt bleibt, der Natur seinen Willen auf, ohne zu einer Lösung zu kommen, und die Tragik eines noch weiteren Heraustretens aus dem Umkreis der sinnlichen Mitte in die Sphäre reiner Abstraktion hat Shelley an der Gestaltung seiner mythischen Götter im „Prometheus Unbound" selbst erlebt. Sie wollen höchste Formung einer geistigen Idee bedeuten und sind in Wirklichkeit auf einer Zwischenstufe stehen geblieben, wo es weder Menschen noch Gottheiten gibt. Auch die Erfüllung des männlichen Wesens beruht also letzten Endes auf dem Verzicht am eigenen Selbst.

---

1) Vgl. Prometheus Unbound I v. 807—808.
2) Vgl. ebenda II, 5 v. 48—71.

Formal können wir die Stimme des Prometheus mit Kroder [1]) in den Konsonanten nacherleben. Damit ist deutlich das Moment des Härteren betont, wenn es heißt:

I. „The crawling glaciers pierce me with the spears / Of their moon-freezing crystals, the bright chains / Eat with their burning cold into my bones“ [2]).

II. „Life of Life! thy lips enkindle / With their love the breath between them; / And thy smiles before they dwindle / Make the cold air fire“ [3]).

Wieder liegt das Stillstehen des Rhythmus im Orgelpunkt fest, der sich hier in den Konsonanten verdeutlicht und entsprechend dem weiblichen Orgelpunkt Sammlung (I) oder Abklang (II) einer Kraft bedeutet, wenn es sich in Beispiel I um ein Überwiegen der scharfen s-Laute und damit um ein Betonen des Voluntativen handelt, während in Beispiel II die weichen l-Laute auffallen, d. h. der Stimmausdruck nicht des gefühlsmäßigen Einschlags entbehrt.

2. Stimme und Gegenstimme.

Was das Problem der Wechselbeziehung zwischen mehreren Stimmen anbetrifft, handelt es sich bei Shelley hauptsächlich um die Gegenüberstellung von zwei Stimmen, in der sich sein duales Welterlebnis am stärksten ausleben kann [4]). Weil der Dichter ein ausgesprochener Individualist ist, kommt es ihm weniger auf den Zusammenklang als solchen, als auf die Steigerung der einzelnen Stimme durch die Antithese an. Damit wird angedeutet, daß das Ineinanderfließen der Stimmen nur von kurzer Dauer sein wird, weil jede ihr eigenes Bewegungsgesetz an dem Gegensatz zwar zu vervollkommnen, sonst aber durchzusetzen trachtet. Die gegenseitige Beeinflussung von Stimme und Gegenstimme wird bestimmt durch die Gesetzmäßigkeiten der Intensität und Ergänzung.

a) Intensitätsprinzip.

Die auffallend große Verwendung der Kontrastierung von zwei Stimmen ist ein Zeichen dafür, wie sehr Shelley bestrebt ist, das innere Wesen seiner Gestalten als Ganzes zu fassen. Seine Deutung läuft parallel derjenigen von Licht und Schatten und dient der Erzielung einer größeren Tiefenperspektive. Zugleich aber zeigt sich hier die Grenze der Shelleyschen Stimmführung überhaupt. Während in Tristan und Isoldens Liebeslied beide Stimmen zum Schluß in höchster Einheit in eins ver-

1) Vgl. Shelleys Verskunst, S. 96.
2) Vgl. Prometheus Unbound I, v. 31—33.
3) Vgl. ebenda II, 5 v. 48—51.
4) Vgl. Mersmann, Musiklehre: „Die stärksten Ausdrucksmöglichkeiten der Polyphonie liegen in der Zweistimmigkeit“ (S. 109).

schmelzen (ohne Nennen, ohne Trennen, neu' Erkennen, neu' Entbrennen; endlos ewig einbewußt: heiß erglühter Brust höchste Liebeslust!: II. Akt, 2. Szene), brechen Shelleys Stimmen an einem bestimmten Punkte ab, und dieses Ende ist ein Gradmesser dafür, wie weit das Wesen des Menschen sich dem Gegenüber erschlossen, d. h. wie weit es sich verdichtet hat. Dabei ist zu beachten, daß die Überzeugung von einer unüberwindbaren menschlichen Einsamkeit als Voraussetzung gilt und die Bewegung nur im Unterton zustandekommen läßt.

Verfolgen wir unter diesem Gesichtspunkt das Gegenspiel der Stimmen von Zonoras und Athanase, so herrscht auf der einen Seite das Gefühl, Teilnahme hinter der Maske der Allgemeinheit verbergen zu müssen

„He said: 'My friend, one grief alone can wean / A gentle mind from all that once delighted: —" [1]).

Auf der anderen Seite zieht man sich in nervöser Reizsamkeit in sich selbst zurück. Athanase lächelt, und dieses Lächeln könnte Zugeständnis oder Grenze zwischen Empfindung und Wort sein

„And Athanase ... then smiled, as one o'erladen / With iron chains ..." [2]).

Es handelt sich hier um Menschen von ganz verschiedener geistiger Höhe, und kein Wort kann diesen Abstand überbrücken, der in Zeit und Entwicklung einmal von selbst auslöschen wird. Wir erleben dasselbe seelische Unverbundensein wie zwischen Mime und Siegfried (Siegfried I. Akt, 3. Szene), die auch jeder ihre Gedanken für sich haben, während der eine das Schwert schmiedet und der andere den Trank braut.

Rein stilistisch hat der Gedankenstrich in dem Shelleyschen Beispiel den Wert einer Synkope, durch die sich Zonoras aus der Allgemeinheit der Gedanken vorsichtig in den besonderen Fall hinübertastet

„A gentle mind from all that once delighted: — / Thou lovest ..." [3]),

während die Ungeklärtheit des Athanase in Punkten, die als Pausen aufzufassen sind, zum Ausdruck kommt

„And Athanase ... then smiled, as one o'erladen / With iron chains might smile to talk (?) of bands / Twined round her lover's neck by some blithe maiden, / And said ..." [4]).

Wir können hier von einem Erlebnis der Isolation sprechen, das Shelley auch mit „a thought of voiceless depth" [5]) oder „speechless feeling" [6]) bezeichnet. Technisch bedeutet diese

1) Vgl. Fragment III v. 232—233.
2) Vgl. ebenda v. 236—237.
3) Vgl. ebenda v. 233—234.
4) Vgl. ebenda v. 236—239.
5) Vgl. The Revolt of Islam v. 4230.
6) Vgl. ebenda v. 4257.

Vereinzelung, daß die beiden Stimmen parallel zueinander geführt werden und daher niemals zum Schnitt kommen [1]).

Im Gegensatz zum ersten Beispiel beruht die Stimmführung zwischen Julian und Maddalo auf dem Aufeinanderprall gleichwertiger, wenn auch differenzierter Anschauungen, und es wird deutlich, wie der geistige Austausch so vertieft und beseelt werden kann, daß die individuelle Gefühlshaltung ohne Preisgabe eigener Empfindung in die Stellungnahme zu einem außergewöhnlichen Beispiel einfließt. Julian und Maddalo vertreten beide lebhaft ihre Meinung und stimmen im Grunde doch überein, daß man sich durch das geistige Wort allein nicht erschließen kann. Aber in der Art, wie sie sich voreinander durch die Rettung in das Beispiel des Wahnsinnigen verschließen, um in seelischer Scheu ihr Innerstes nicht preizugeben, läßt eine ungewollte Gefühlsverbindung von subtilstem Hinüber und Herüber als Unterton in ihr Gespräch einfließen. Wenn wir uns nach einem Beispiel aus der Musik umsehen, müssen wir an die Unterredung zwischen Parzival und Gurnemanz denken, die erst durch das Erlebnis des heiligen Gral eine tiefere Bedeutung bekommt (Parzival, 1. Aufzug).

Das Berühren und Auseinandergehen der verschiedenen Stimmen, das in dem Beispiel aus Wagners „Parzival" als Frage und Antwort zum Ausdruck kommt, können wir in Julian and Maddalo formal als Überschneidung [2]) ansprechen, die in einen dauernden Wechsel übergleitet, wenn der Anfang der Rede jedesmal in die Mitte der Zeile fällt (vgl. v. 85, 93, 106, 111, 113, 166, 179, 191, 228, 231, 245, 263).

b) Ergänzungsprinzip.

Nur zwischen der männlichen und weiblichen Stimme kommt die Stimmführung schließlich zu ihrem letzten Ziel, das seine Vollendung erreicht hat, wenn die gegenseitige Ergänzung zur Deckung [3]) geworden ist. Die individuelle Idee erweist sich dann als eine sinnlich-geistige Doppelheit, die zur Kraftquelle alles Lebens überhaupt wird. Verfolgen wir das Problem der Ergänzung, so ergibt sich, daß Shelley die Frau besser versteht als den Mann. Deshalb ist die Frau immer in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt, und die Art, wie der Mann eingeht in ihren Kreis, verrät nicht nur den weiblichen Einschlag des Dichters, sondern auch die Rückwirkung seiner persönlichen Lebensführung, welche sich, weil sie frei ist von materiellen Rücksichten, ein kampfloses Hinübergleiten in Weltentfremdung und Einsamkeit, vielleicht zu seinem persönlichen Nach-

1) Vgl. Mersmann, Musiklehre, S. 108 ff.
2) Vgl. ebenda.
3) Vgl. ebenda.

teil, leisten kann. Das Geschehen besteht nun darin, wie sich die Idee des Männlichen bis zu einer gewissen Gefühlshaltung durchringt oder von der Idee des Weiblichen aus gesehen, wie sie sich zur Geistigkeit erlöst, d. h. wie sich beide durch die gegenseitige Bereicherung, die nur durch den Verzicht zustandekommen kann, in die Gleichgewichtslage, also zur Deckung bringen.

In diesem Sinne ist das Duett zwischen Earth und Moon [1]) im IV. Akt des Prometheus der tiefste Ausdruck des dualen Welterlebnisses und zeigt die entbundenen Gegensätze in ihrer wechselseitigen Berührung als vitale und schöpferische Macht auf. Die Erde ist das aktive Element, das sich durch den stärkeren Schwung auszeichnet

„The Earth: Ha! Ha! the caverns of my hollow mountains, / My cloven fire-crags, sound-exulting fountains / Laugh with a vast and inextinguishable laughter. / The oceans, and the deserts, and the abysses, / And the deep air's unmeasured wildernesses, / Answer from all their clouds and billows, echoing after“ [2]),

der Mond dagegen das passive, tragende Prinzip, das abwartet

„The Moon: As in the soft and sweet eclipse, / When soul meets soul in lovers' lips, / High hearts are calm, and brightest eyes are dull; / So when thy shadow falls on me, / Then am I mute and still, by thee / Covered; of thy love, Orb most beautiful, / Full, oh, too full!“ [3]).

Gedanklich erfüllt sich das Problem der Ergänzung, indem das männliche Temperament, das sich oft zerstörend auswirkt, durch das weibliche gelenkt und zur Harmonie gebracht wird

„Oh, gentle Moon, the voice of thy delight / Falls on me like thy clear and tender light / Soothing the seaman, borne the summer night“ [4]),

während das weibliche Temperament sich löst und zu Leben und Aktivität erwacht

„The snow upon my lifeless mountains / Is loosened into living fountains“ [5]).

Damit ist dieses Duett nichts anderes als eine kosmische Verallgemeinerung des Prometheus-Asia-Zwiegesangs [6]), wo von Asia zwar die ursprüngliche Bewegung, von Prometheus dagegen die Führung bestimmt wird.

Das Problem der Ergänzung liegt technisch in Rhythmus und Reim beschlossen. The Earth spricht straff akzentuiert, in kurzen, abgeschlossenen Gedanken, von vielen Ausrufen, die den gesteigerten Willen verraten, durchsetzt, in schnellem Tempo lange Zeilen, welche reimen a a b c c b:

„The Earth: The joy, the triumph, the delight, the madness! / The boundless, overflowing, bursting gladness, / The vaporous exultation not to be confined! / Ha! Ha! the animation of delight / Which wraps me, like an atmosphere of light, / And bears me as a cloud is borne by its own wind“ [7]).

1) Vgl. v. 319—502. 2) Vgl. v. 332—337.
3) Vgl. v. 450—456. 4) Vgl. v. 495—497.
5) Vgl. v. 356—357. 6) Vgl. Prometheus Unbound II, 5 v. 48—110.
7) Vgl. ebenda IV, v. 319—324.

The Moon antwortet in einem einzigen Gedanken, ohne Pause, in abhängigen und verbundenen Teilsätzen, die langgezogen und weich wirken, in langsamem Tempo, mit kurzen Zeilen, deren Reimschema a a b c c b b lautet, also um eine Zeile vermehrt ist

„The Moon: Brother mine, calm wanderer, / Happy globe of land and air, / Some Spirit is darted like a beam from thee, / Which penetrates my frozen frame, / And passes with the warmth of flame, / With love, and odour, and deep melody / Through me, through me!" [1]).

Die Mondverse stellen damit Verkürzungen der Erdverse dar, und der männliche oder weibliche Charakter kommt dadurch zum Ausdruck, daß bei den Erdversen im Reim der Nachdruck auf den Konsonanten liegt, während die Mondverse mehr die Vokale betonen. Dieses System ist durchgeführt bis v. 456. Von da an ist die Bildung der individuellen Idee bei beiden vollendet. Sie geben die gegenseitige Bindung auf und wirken ihr Selbst nach eigenem und selbständigem Gesetz aus, welches bis zu einem Grade gelöst und frei ist, daß es in keine Norm mehr gefangen werden kann. Auch Wagner kennt diese Auflösung der Synthese am Schluß, wenn Elsas Fragen Lohengrin für immer vor ihr trennt (III. Aufzug, 2. Szene).

Während damit in dem erwähnten Beispiel bei Shelley das Eigensein durch die gegenseitige Ergänzung so ausgeprägt entwickelt wird, daß die Konstruktion der Stimmführung zerbricht, kommt es zwischen Laon und Cythna (The Revolt of Islam Canto XI, 1) zum Schweigen. Ihr Abschied ist wortlos, alle ihre Seelenkräfte sind ineinander übergeflossen, sie haben sich auf Erden nichts mehr zu sagen, und auch als Cythna dem Geliebten in den Tod folgt, brechen sie das Schweigen nicht. Daß sie trotz ihres seelischen Verschmolzenseins nicht zusammen den Entschluß fassen, zu sterben, also bis zuletzt als zwei getrennte Elemente bestehen bleiben, die beide ihr Geheimnis für sich haben, ist das tiefste Zeugnis für Shelleys Bekennen zu einer unantastbaren menschlichen Isolierung, die das Problem der Deckung zu einem unerfüllbaren macht, weil sie im Verzicht beschlossen liegt.

1) Vgl. ebenda IV, v. 325—331.

Dritter Teil.

IX. Erlebnis[1]).

Wenn wir im folgenden die Analyse der künstlerischen Elemente in die Synthese des dichterischen Werdens überführen und den Zeitraum der Shelleyschen Produktion auf die Jahre 1814 bis 1822 beschränken, so fällt die Begrenzung und Komprimierung von Reifen und Vollendung auf. Es ist, als ob der Dichter um seinen frühen Tod gewußt und deshalb alle Kräfte auf das Ziel gespannt habe, eine Leidenschaft, die sowohl Schwung wie Mangel bedeuten kann. Alle künstlerischen Ansätze, die vor dieser Zeitspanne liegen, können hier deshalb mit Recht weggelassen werden, weil sie für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen, wobei nicht vergessen werden soll, daß es auch noch unter den späteren Arbeiten solche gibt, mit denen wir nach Erkennen von Eigenart und Wert des Dichters nichts anzufangen wissen, weil sie uns als wesensfremd, sogar erstaunlich anmuten (vgl. The Cenci, Peter Bell The Third). Shelley ist und bleibt stets spontan im Handeln und Denken und hat daher nie jene Distanz vom eigenen Selbst erreicht, die ihn allein zu einer den gradlinigen Aufstieg verbürgenden Zielsetzung hätte führen können.

1. Ich-Erlebnis.

Das Jahr 1814 bringt die erste große Erschütterung in Shelleys Leben: Harriets Verlust. Er hatte sie besessen wie

1) Der Erlebnisbegriff ist in der modernen Literaturwissenschaft oftmals erörtert worden. Keine der gegebenen Definitionen scheint mir für unsere Untersuchung so ganz passen zu wollen. Wenn Walzel sagt: „dem Künstler drängt sich das Erleben als vorgeformter Stoff auf (vgl. Leben, Erleben und Dichten, S. 14) oder Gundolf zwischen „Urerlebnissen“ und „Bildungserlebnissen“ (vgl. Goethe, S. 1 ff.) scheidet, wobei im Bildungserlebnis die schon geformte Welt und im Urerlebnis der wieder neu zu formende Stoff des Lebens erlebt werden, so tragen beide einen faßbaren Formbegriff in die Kunst hinein, den diese Darstellung für die Shelleysche Poesie verneint. Dagegen kommen Nohls Erkenntnisse (vgl. Stil und Weltanschauung) unserer Betrachtungsweise insofern entgegen, als sich seine Erlebnisform aus einer bestimmten Einstellung heraus bildet, und vielleicht können wir weiter Ermatinger da heranziehen, wo er den Erlebnisbegriff aus dem Gegensatz von Ich und Welt ableitet, wenn er sagt: „Schöpferisches Leben vollzieht sich somit als Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt“ (vgl. Das dichterische Kunstwerk, S. 8). Wir berühren damit eine Deutung dichterischer Eigenart, die der Herausarbeitung innerer Werterlebnisse nachgeht, eine Art der Betrachtung, die wir mit Deutschbein (vgl. Shakespeare-Kolleg, Marburg, W.-S. 1931) als eine Möglichkeit literarischer Forschung ansehen.

alles, was er bis dahin nach seinem Willen und darum vielleicht ohne die richtige Einschätzung seines Wertes erzwungen hatte, und er hatte sie machtlos an ein Schicksal verloren, das er nicht verstehen, und dem er infolgedessen auch nicht begegnen konnte. Die Hilflosigkeit seines Ich trifft ihn wie ein Schlag und läßt ihn Gedichte schreiben, welche die Haltlosigkeit des Gefühls als Einstellung zum Tode, der ihn bald schreckt

„And the coming of death is a fearful blow" [1],

bald beruhigt

„Thus solemnized and softened, death is mild / And terrorless as this serenest night" [2],

im ganzen aber das Sein zu einer Frage gestaltet, verdeutlichen (vgl. To Harriet, Mutability, On Death, A Summer Evening Churchyard). Die Lebensproblematik in dieser Zeit wird 1815 durch Mary Godwin als Erfahrung eines menschlichen Du noch erweitert, und der ungelöste Gegensatz von gefühlsmäßigen und geistigen Einsichten ruft das Denken wach und erbildet in Prosaspekulationen (vgl. On Love, On Life) ein vorläufiges Weltbild, über das Shelley später in der Periode seiner Vollendung (im Triumph of Life) hinausgeht. Innerlich gehören die beiden ersten Jahre des Shelleyschen Kunstschaffens als Ausdruck der Suche nach dem Ideal zusammen, eine Thematik, die im „Alastor" ihren Niederschlag findet.

1816 bedeutet insofern ein Übergangsjahr, als die literarische Produktion Shelleys fast ganz aufhört. Wenn auch mannigfache persönliche Aufregungen ihm keine Ruhe zu großen dichterischen Arbeiten lassen, bleibt sein Geist nicht müßig, sondern reift langsam jenem Stadium der Entwicklung entgegen, welches in den Werken des nächsten Jahres seine künstlerische Verdeutlichung gefunden hat. Es sind vor allem drei Ereignisse, die Shelleys Leben vertiefen: die Begegnung mit Byron, das Erlebnis des Hochgebirges und Harriets Tod. Die Berührung mit Byron wird darum bedeutungsvoll für Shelley, weil er ihn wie jede als wertvoll erkannte Erscheinung als Bereicherung seiner Weltanschauung anerkennt. Zu einer dichterischen Erneuerung kommt es zwar nicht, und ebensowenig kann von einem gemeinsamen Wirken oder einer gegenseitigen Befruchtung wie bei anderen Dichterfreundschaften, z. B. der zwischen Goethe und Schiller die Rede sein. In dem Gedicht „Mont Blanc" aber ist sein Einfluß deutlich zu spüren, eine Tatsache, die darum nicht unerwähnt bleiben soll, weil sie sicher klärend, wenn auch nicht richtunggebend gewirkt hat. Wenn Shelley schreibt:

„awful scene / Where Power in likeness of the Arve comes down" [3],

1) Vgl. On Death v. 15.
2) Vgl. A Summer Evening Churchyard v. 25—26. 3) Vgl. v. 15.

so ist die Wirkung des Hochgebirges als Eindruck der Erhabenheit festgelegt. Das Gefühl der menschlichen Kleinheit gegenüber einer allmächtigen Naturmacht erinnert insofern an Byron, als dieser nur das Erlebnis des verstärkten Gegensatzes hat, wo Shelley die Hingabe des Ich, also die Synthese mit der Umwelt, kennt. Deutschbein [1]) stellt diese beiden gegensätzlichen Auffassungen des romantischen Naturgefühls als romantisch und romanesk heraus und nennt Byron und Scott als Beispiele für die eine, Shelley und Keats als Repräsentanten der anderen Richtung. So muß Shelley Byron als seelen- und wesensfremd empfinden, wenn er auch um seine Größe weiß und den „Don Juan" als „stamped with immortality" [2]) bezeichnet. Bestimmend für das Jahr 1816 und wohl auch durch die persönlichen Lebenseindrücke geleitet aber bleibt die Erkenntnis einer höheren Macht, die als Schönheit den Dingen innewohnt. Ihr künstlerischer Ausdruck ist die „Hymn to Intellectual Beauty", in der das Naturgefühl sich als Ausdruck rein Shelleyschen Wesens verdeutlicht, wie das ganze Gedicht auf einem eigenen Erlebnis, das wohl auf die Knabenjahre des Dichters zurückgeht, beruht [3]). Wenn in diesem Fall die Schönheit als „awful Loveliness" [4]) begriffen wird, so bedeutet die Intensität des Gefühls hier nicht Abstand, sondern seelische Annäherung, die sich zum bestimmenden Einfluß verdichtet, wenn es zusammenfassend heißt:

„Thus let thy power, which like the truth / Of nature on my passive youth / Descended, to my onward life supply / Its calm" [5]).

Die Entdeckung der Synthese macht das Jahr 1817 zum Höhepunkt und Abschluß der ersten Periode in Shelleys Schaffen und bestimmt als Einheit von Gegensätzen den Inhalt, den Stil und die Haltung des Dichters. In diesem Sinne handelt es sich im „Revolt of Islam" um das Problem der Freiheit, die als Synthese von Individuum und Masse begriffen wird, geben die Fragmente über die Musik (Fragment: To One Singing, A Fragment: To Music, Another Fragment To Music) das Zusammenwirken von Takt und Klang als Rhythmus des Schwebens wieder und ist das schicksalhafte Geschehen in „Rosalind and Helen" kennzeichnend für die Weltbetrachtung des Dichters, dem das Leben etwas Abgeschlossenes, hinter ihm Liegendes bedeutet, das er rückblickend als eine Einheit aus Entsagen (Rosalinds Erlebnis) und Erfüllung (Helens Erlebnis) erkennt. Auch das entgegengesetzte Problem, die Sinnverwirrung als Symbol der Auflösung, fehlt nicht (vgl. Athanase) wohl als Ausdruck der Verzweiflung, die Shelley über die harten Schick-

1) Vgl. Romantik-Kolleg, W.-S. Marburg 1929.
2) Vgl. To T. L. Peacock, Ravenna, August (probably) 10 th 1821.
3) Vgl. Str. V. 4) Vgl. v. 71. 5) Vgl. v. 78—81.

salsschläge des eigenen Lebens (Verlust seiner Kinder aus erster Ehe) empfindet. Weil damit die Erkenntnisse, Wünsche und Träume des Dichters in einen inneren Zusammenhang gebracht werden, können wir wohl von einem Höhepunkt seiner Entwicklung sprechen, und zu einem Abschluß kommt es rein innerlich dadurch, daß er sich krank und dem Tode nahe fühlt, wodurch er eigentlich sein Leben als zum Abschluß gekommen und die letzten Jahre als ein für das Ende Bereitmachen betrachtet.

Die erste Periode in Shelleys Schaffen, die wir als die englische zusammenfassen können, kommt durch seine Übersiedlung nach Italien zum Abschluß. Die Einsichten, die der Dichter im einzelnen gewonnen hat, gipfeln in der Erkenntnis, daß jeder seinen ganz individuellen Lebenswillen ausleben muß, ohne Rücksicht darauf, ob er dadurch in Gegensatz zur Allgemeinheit kommt. An dem Widerspruch reifend, erbildet der Künstler seine innere Gesetzmäßigkeit zur ethischen Idee, die für Shelley Ich-Verzicht bedeutet. Der Wert der Periode aber besteht in ihren Konflikten, weil diese nach Spranger [1]) als Voraussetzung für das ethische Erlebnis anzusprechen sind. Wenn wir das Ergebnis als Ganzes überblicken, so wird deutlich, daß die Problematik des Werkes als Ich-Erlebnis, das wir mit Volkelt [2]) als ein „mit betonter Ich-Zugehörigkeit vor sich gehendes Erfahren" nennen können, schon vollständig, wenigstens als Ansatz, vorhanden ist, und es sich dementsprechend im Folgenden weniger um das Aufnehmen neuer Ideen, sondern um die Vertiefung und Gestaltung der bisherigen handeln wird.

2. Welterlebnis.

Shelleys Reise nach Italien ist Flucht und innere Notwendigkeit zugleich. Wie Byron sehnt er sich danach, unangenehme persönliche Erfahrungen zu vergessen und hofft darüber hinaus, im Süden von seinen körperlichen Leiden zu genesen. Dazu kommt die innere Lebensunruhe und das künstlerische Bedürfnis nach klarer griechischer Formung seines Werkes [3]). Daß sich die Erwartungen nicht wie bei Goethe erfüllen, liegt in seinem innersten Wesen begründet. Wo der Klassiker im Ausschöpfen einer Wirklichkeit Erfüllung findet, muß der Romantiker sehnend suchen, ohne auch nur zu wissen, daß gerade

1) Vgl. dazu Lebensformen: „Die Entstehungsstelle des spezifisch ethischen Erlebnisses ist immer der Konflikt. Konflikte sind nicht besondere Erscheinungen im Zusammenhang des sittlichen Lebens, sondern sie bilden geradezu die Vorbedingung für das ethische Erlebnis" (S. 283).

2) Vgl. Die Gefühlsbewußtheit. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung, S. 60.

3) Erschließend ist die Bemerkung von Pongs, der von dem „reiferen formsicheren Süden" (vgl. Das Bild in der Dichtung, S. 245) spricht.

in dem ruhelosen Tasten und Greifen für ihn das Erlebnis der Form liegt. So fühlt Shelley Italien zunächst als Schmerz, und die im Jahre 1818 geschriebenen Gedichte tragen sämtlich eine melancholische Note (vgl. Invocation to Misery, Stanzas written in Dejection, near Naples, On A faded Violet, Julian and Maddalo). Vertieft wird die Traurigkeit noch durch das Gefühl der Vereinsamung, weil ihm der anregende geistige Austausch im Kreise der Freunde, die er in London zurückgelassen hat, fehlt. Damit erlebt Shelley Italien zunächst als Stimmung.

Die Beschäftigung mit der römischen Kunst (vgl. On The Medusa Of Leonardo Da Vinci In The Florentine Gallery) stellt für das Jahr 1819 das Problem der Form in den Mittelpunkt des Interesses. Die vielen Versuche, besonders die über die Liebe (vgl. Love The Universe Do-Day, A Gentle Story Of Two Lovers Young, Love's Tender Atmosphere, Wedded Souls, When A Lover Clasps His Fairest), sprechen von einem bruchstückhaften inneren und äußeren Erleben, das wir zunächst als Mangel und Unfähigkeit bezeichnen müssen, bis wir an der Entstehungsgeschichte des „Prometheus Unbound" begreifen, wie gerade das Fragment die Vollendung der Shelleyschen Kunst bedeutet. Wenn in Este Akt I, in Rom Akt II und III entstehen, so ist bis dahin ein vorläufiger Abschluß erzielt, bis das Herbsterlebnis an den Ufern des Arno, das — wie oben erwähnt — den Anstoß zur „Ode To The West Wind" gegeben hat, dem Dichter weitere Erkenntnisse vermittelt. Er begreift, daß jedes individuelle Geschehen nur als Teil einer großen universellen Entwicklung existiert und um sich als solcher einzufügen, nie zur abgeschlossenenen Ganzheit kommen darf, sondern dauernder Verwandlung fähig bleiben muß. Weil sich dieses Wissen in die Seele des Künstlers zurückdeutet, menschlich als Entsagung, künstlerisch als Formsprengung, entsteht der vierte Akt des „Prometheus Unbound" als eine Vertiefung des Einzelgeschehens zum allgemeinen Lebensgesetz und löst die Einheit einer schon zum Abschluß gekommenen Handlung dadurch, daß sie in einen Zusammenhang gestellt wird. Das in diesem Akt zum Ausdruck kommende Freudegefühl spricht für die erhöhte Schaffenslust des Dichters, ohne die Tragik zu berühren, die sich in diesem Herbstwissen leise andeutet.

Das Jahr 1820 paßt der äußeren Formzersplitterung ein geweitetes Lebensgesetz an, das in der „Skylark" als Aufstieg, in der „Cloud" als Wiederkehr und in der „Sensitive Plant" als Kreislauf begriffen wird. Weil aber die Natur (vgl. The Witch of Atlas) wie die Gemeinschaft der Menschen (vgl. Letter To Maria Gisborne) sich wohl als bewegliche Gesetzmäßigkeit nachempfinden, aber nie als umgrenzte Form fixieren läßt, nimmt

das Gefühl der Enttäuschung mehr und mehr zu (Fragment: Alas! this is not what J thought Life was).

Die Gedichte des Jahres 1821 zeigen das Überhandnehmen einer melancholischen Stimmung und lassen in dem Zustand des schwebenden Überganges eine gänzliche Formlösung erkennen (vgl. Evening, Mutability, Dirge For The Year, Rain, To-Morrow). Gehaltlich wird diese Zeit von zwei Erlebnissen bestimmt: dem Tod des Dichters Keats und der Begeisterung für Emilia Viviani. Wenn im „Adonais" das Sterben zum Eingang in die Natur wird

„He is made one with Nature" [1]),

und im Epipsychidion die Liebe als geistige Ekstase das Erlebnis der Transzendenz bedeutet

„. . . seeking in a mortal image the likeness of what is, perhaps, eternal" [2]),

handelt es sich beide Male um eine Formzerbrechung, die so ausschließlich ist, daß jede lebensmäßige Gestaltung aufhört, und wir haben damit den Höhepunst der Grenzaufweitung als eine gänzliche Formvernichtung erreicht. Durch diese Erkenntnis kommt die zweite Periode des Shelleyschen Schaffens zum Abschluß und erfährt durch den Überblick über die Kunstentwicklung des Dichters in der „Defence of Poetry" ihre Zusammenfassung.

Wenn wir die italienische Periode als Ganzes überblicken, können wir sie als eine Bemühung um die Idee der Gestaltung bezeichnen, die sich als eine Versinnlichung ethischer Werte zu erkennen gibt. Weil damit das Formproblem bei Shelley zum Ringen um die innere Form wird, können wir ihn mit Spranger [3]) als ästhetischen Künstlertypus auffasen. Ein solches Resultat bedeutet Erfüllung und Enttäuschung zugleich. Shelley entwickelt seine eigene Kunstform und erreicht in diesem Sinne die Vollendung. Daß das Erreichte den persönlichen Erwartungen nicht entspricht, erfüllt ihn mit Schmerz, der dieser Kunst darum organisch verbunden ist, weil er ihre Vollendung enthält. Aber wo die Nachwelt heute bewundert, fühlt Shelley selbst nur den Irrtum, der 1822 als Sehnsucht in die Lieder an Jane eingeht und im „Triumph of Life" als Frage nach dem Sinn des Lebens ungelöst ausklingt. Als Auseinandersetzung mit der schon bestehenden Form, die wir Welt nennen, gipfelt Shelleys Kunsterfahrung damit in der Einsicht, daß seinem „Ich eine neue, in ihm wurzelnde und durch seine Natur bedingte

1) Vgl. v. 370. 2) Vgl. Letter, June 1822.

3) Vgl. Lebensformen: „Liegt aber in jedem einzelnen Lebensausschnitt die ganze Seele als eine formende, d. h. Farbe, Stimmung, Rhythmus gebende Kraft, so haben wir den Typus des ästhetischen Menschen. Sein Wesen können wir ganz kurz so aussprechen, daß er alle seine Eindrücke zum Ausdruck formt" (S. 107).

Welt, ein persönlicher Kosmos“ [1]), eignet. Dieses Ergebnis nennen wir mit Ermatinger [2]) Erlebnis.

Wir können das Shelley-Erlebnis als eine Beschäftigung mit dem Ich-Problem zusammenfassen. Während das Ichbewußtsein den Raum um sich herum abgrenzt, ein Vorgang, der zur Isolation führt, weil die Selbstverwirklichung des Dichters nicht nur zur Vereinzelung, sondern auch zur Beziehungslosigkeit führt, weitet die Ich-Verleugnung den Seelenraum bis zur Grenzverwischung zwischen Ich und Universum. Das Verhältnis von Selbstauswirkung und Selbstverzicht aber muß ein wechselndes sein, weil jede Ich-Vertiefung ein Leidenmüssen bedeutet und nur als Hingabe, d. h. als Heraustreten aus der Ich-Zentrierung denkbar ist.

Diese menschliche und künstlerische Einstellung ist mit dem Problem des Musikalischen darum untrennbar verbunden, weil die Bewegung zur Individuation in aufeinanderfolgenden Stufen vor sich geht, während der Ich-Verzicht zu einem Zustand des schwebenden Gleichgewichtes führt, den wir als Stimmung empfinden. Damit haben wir die beiden für Shelleys künstlerisches Erleben bestimmenden Faktoren gezeichnet: die Steigerung der Ich-Zentrierung vollzieht sich als Takt, die Annäherung an eine andere Gefühlshaltung im Klang. Beide Momente und die durch sie bedingten Gesetzmäßigkeiten sind deshalb wohl geeignet, uns zur Erkenntnis dieser eigenen Dichterpersönlichkeit zu führen. Das Musikalische bedeutet für das Shelley-Erlebnis die ästhetische Einfühlung in seine metaphysische Wirklichkeit.

X. Beziehungen.

1. Einordnung.

Versucht man, das Ergebnis der musikalischen Einfühlung in die Shelleysche Lyrik in einer kurzen Formel herauszustellen, so ergibt sich als Wesentliches: die Einstellung des künstlerischen Ich zu seiner Umgebung, die als Wertwelt erlebt wird. Wenn Formablauf, Thematik und Variation diesen Lebensraum als unendliche Möglichkeit, Rhythmus, Klangform und Stimmführung die Haltung des Ich als unendliches Wollen begreifen, haben wir den Eindruck einer feinnervigen, reizsamen Künstlerpersönlichkeit, die Abstand vom Leben halten muß, um sich

1) Vgl. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 9.
2) Vgl. a. a. O. S. 8.

ein waches Bewußtsein und ein lebendiges Gefühl für das innere Sein der Dinge zu bewahren, und welche doch die Gemeinschaft mit Menschen nicht entbehren kann und die eigene Vereinsamung als Schmerz und Sehnsucht empfindet. Dem zu kurzen Dasein war die Reife des Alters, das allein eine Synthese dieser beiden gegensätzlichen Lebenshaltungen finden konnte, nicht beschieden. So haben wir bis zuletzt für Einsicht in die tiefere Bedingtheit des Seins und die Größe und Wichtigkeit alles Gegebenen pessimistische Ablehnung der Realität, Verzicht auf die Wirklichkeit als solche und Sehnen in den Tod, als dem Erlöser und Wegbereiter zum erstrebten Ziel. Das Ringen des Künstlers um die Gestaltung und Fixierung einer Wertwelt, die aus tieferen Bezirken gehoben vor ihm selbst in Gefühl zerklingt, offenbart sich als tragische Auseinandersetzung einer Individualität mit dem Gegensatz von Ideal und Leben.

Nach dieser Charakterisierung erscheint es schwer, Shelleys Seelenhaltung in die Gesamtströmung des englischen Geistes einzuordnen. Durch eine fanatische Hingabe an das Leben erzwingt das englische Volk die Tat und die Herrschaft. Wenn es auch ein Irrtum ist, zu glauben, daß damit eine Sinnentleerung oder Entgeistigung des Seins Hand in Hand gehen müßte [1]), so überwiegen Vitalität und Schaffenskraft in einem Maße, daß die Spannung in den Dingen scheinbar hemmungslos überwunden wird. Weltfremder Grüblergeist ist eine Seltenheit unter den Großen der Nation, welche als Gestalter der Weltschau und des Erdblicks — wie Shakespeare [2]) — überragend sind. Deshalb steht der englische Mensch festgegründet in der diesseitigen Welt und geht energisch und sicher zum Ziel. Kein Wunder, daß Shelley in dieser Atmosphäre der Seinsgebundenheit ein Einsamer ist. Zwar hat er die Sehnsucht und das Bedürfnis nach Hingabe mit seinem Volke gemeinsam, aber sie müssen unerlöst bleiben, weil seine Schaffens- und Schicksalsbedingtheit in ihm selbst und nicht in einer Welt außer ihm liegt. Die Spannung zwischen Individualität und Ziel gehört ganz seiner Phantasie an und ist nicht, wie bei anderen großen Engländern — Chaucer, Milton, Galsworthy — welthaft oder Ausdruck eines Zeitgeistes. Daher können wir Shelley weniger als die Zeitgenossen historisch verstehen, wenn sein Werk auch nicht ohne die Geschichte zu denken ist. Seine Kunst wird zwar berührt, aber nicht überflutet vom Strome der Zeit, welcher an ihm vorübergleitet, ohne ihn in den Wir-

1) Auch Dibelius hebt ausdrücklich die Ehrfurcht vor dem Irrationalen heraus. Vgl. England, Bd. I, S. 212.

2) Vgl. dazu Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist: „Was uns fast allen fehlt, ist die Kraft zur Wirklichkeit. Und sehen wir uns da nach einem Meister um, der zugleich alle Wirklichkeit habe und die Kraft, sie zu ertragen, so ist es abermals Shakespeare" (S. 358).

bel hineinzureißen. Während mit den anderen Romantikern ein neues Bewußtsein ins Dasein geboren wird, zwingt Shelley es in sich zurück und erlebt es als Traum [1]). Wenn wir Wordsworth den großen Mitfühler, Coleridge, den romantischen Denker, Byron den dämonischen Seinsausschöpfer, Keats den ästhetischen Genießer nennen, so ist Shelley die unerlöste Idee. Ganz für sich und in sich stehend, nur durch die Größe seines Künstlertums mit den Großen verbunden, konnte er nicht Führer einer Epoche, noch Ideal einer Jugend, ja nicht einmal Liebling eines Volkes werden, weil seine Kraft ungelöst mit ihm starb, ohne sich in eine Ganzheit zu entäußern [2]). Es ist auch kaum anzunehmen, daß je eine Zeit kommen wird, die das Wollen eines Menschen, der zwar als Schöpfer einer Traumwelt genial ist, aber mit der Wirklichkeit wie ein Kind spielt, der als Stimmungsmensch denkt, und dessen Reflexionen sich daher versteigen, in Realität umsetzen kann. So wird Shelley zur Idee, die im allgemeinen Weltgeschehen einmal sich zeigen muß, und als solche taucht die Erinnerung an ihn hin und wieder, wie beispielsweise bei Tagore [3]) oder Huxley [4]), einmal auf. Es ist dieselbe Tragik einer heimatlosen Seele wie bei Nietzsche, der auch den Kampf gegen eine unverrückbare Gegebenheit aufnimmt und leidet.

2. Ausordnung.

Es ist hier nicht meine Absicht, Shelley irgendwie geschichtlich festzulegen. Er ist durch die Bezeichnung Romantiker ebensowenig wesensmäßig erfaßt wie überhaupt ein Künstler durch einen solchen Begriff, der nur verwandte Zeiterscheinungen, abgelöst von der Person ihrer Träger, zusammenfassen will, bestimmt wird. Die Zeit ist in seine Persönlichkeit vollkommen eingegangen oder im Shelleyschen Sinne gesprochen: die romantischen Elemente sind am Rande seines Bewußtseins stehengeblieben, und ihre Melodie klingt nun als Unterton weiter mit, während sein Geist über die Zeit hinausgeschwungen ist. Was Shelley mit den Romantikern verbindet, ist das Gefühl für eine höhere Macht, die in der Tiefe der Dinge waltet und sich dem liebend Einfühlenden erschließt,

1) Vgl. Fehr, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts: „Shelley ist nicht der große Natur- und Weltschauende. Er ist kraft eines höheren mystischen Sinnes der große Natur- und Weltfühlende' (S. 120).

2) Vgl. Dibelius, England, Bd. I: „Gewiß hat auch England die Menschen hervorgebracht, die ganz von der Norm abweichen, in Zeiten eines ausgeprägten Idealismus wie der Romantik sogar nicht wenige zugleich wie Blake, Byron, Shelley, neuerdings Swinburne, Wilde, Shaw. Aber die vielen seltsamen Käuze in ihrer Mitte duldet die Gesellschaft mit gutmütiger, spöttischer Ignorierung, nirgends machen sie Schule" (S. 184).

3) Vgl. S. 65.

4) Vgl. Point Counter Point I, S. 16.

sobald das Bewußte vor dem Unbewußten zurücktritt und außerdem das Erleben des Daseins als Lebenskraft, ein typisch englischer Grundzug gegenüber dem Lebensgefühl der deutschen Romantik [1]). In der Einstellung zu dieser Erkenntnis und der Art ihrer Auswertung aber liegt seine ganze Subjektivität begründet [2]).

Während Wordsworth bei der Offenbarung des „life of things" [3]) von frommer Scheu erfaßt im Gefühl der eigenen Kleinheit und Schwäche abstandnehmend zurücktritt, wird Shelley von einer Ekstase ergriffen, die ihn von allem Irdischen so vollständig ablöst, daß nur der Drang zur Vereinigung mit dem Unendlichen übrig bleibt. Es ist dieselbe Vitalität wie bei Byron, nur rein geistig, nicht sensuell und daher in die Höhe zum Erhabenen führend und nicht in das Gespaltensein, aus dem die Verzweiflung der Depression geboren wird. Bei Keats ist darüber hinaus die Lebenskraft zum „excess" gesteigert, zum Übermaß, das sich aber nicht negativ auswirkt als eine schon den Fall in sich tragende Übersteigerung, sondern positiv als Erlebnismöglichkeit, d. h. als seine individuelle Bewußtheit der Schönheit [4]). Für Keats, dem sich das Sein als ästhetische Offenbarung erschließt, sind Natur, Schönheit, Kunst und Absolutes eins, eine Anschauung, die sich soweit mit der Shelleyschen deckt, als jede Gegegebenheit Wertträger ist und damit einen Beziehungsfaktor zur letzten Einheit enthält. Shelley kann nur da ästhetisch genießen, wo äußere Schönheit und innere Wahrheit sich decken, ja sein Bedürfnis nach ethischer Vollendung geht soweit, daß er auf Grund einer inneren Vertiefung auf die formende Abrundung verzichtet. Deshalb betrachtet er die Kunst als etwas Absolutes, weil sie die einzige Möglichkeit bietet, diese vielleicht überspitzte Forderung in die Reihe der Realitäten einzuordnen, und der brennende Zwiespalt zwischen Wunsch und Erfüllung erfährt einen lösenden Ausfluß und führt nicht in die zerstörende Dämonie eines Byron, die letzten Endes eine Unversöhnbarkeit bedeutet, und die wir als Schwere und Last empfinden, von der wir schließlich abzurücken versuchen. Der unvereinbare Gegensatz zwischen sinn-

1) Strich sagt in diesem Sinne: „... andererseits aber weist doch jede nationale Literatur durch allen Wechsel ihrer Stile hindurch ein eigenes bleibendes nationales Gepräge auf" (vgl. Festschrift für Muncker ,S. 3), und hebt zugleich das Besondere der deutschen Romantik mit folgenden Worten hervor: „Die deutsche Natur aus Individualismus und Musikalität zur Romantik neigt" (ebenda S. 24).

2) Wir beziehen uns auf Spitzer, Stilstudien II: „So wenig ein menschliches Gesicht einem andern vollständig gleicht, so wenig das Stilgesicht einer Individualsprache dem eines andern: es handelt sich darum, den besonderen Aggregatzustand der Individualsprache eines Sprachkünstlers herherauszufinden" (S. 515).

3) Vgl. Lines Composed A Few Miles Above Tintern Abbey v. 49.

4) Vgl. Endymion Book I, II, 1—33: On Beauty.

licher Tiefe und moralischer Höhe [1]), der niemals wie bei Shelley den versöhnenden Ausgleich der Schwebe kennt, konnte wohl die Zeitgenossen in einen hingerissenen Schmerz, aber nicht eine Distanz gewordene Nachwelt in das Verstehen zwingen. Dieser Empirismus bleibt grob sensuell, ohne jene einfache Menschlichkeit eines Wordsworth [2]), dessen hingebende Einfühlung in das Kleinste — oft sicher allzu Kleine — nur bauen und niemals einreißen möchte. Damit bleibt Wordsworth dem Leben am nächsten, während Shelley ihm am fernsten steht, Keats es als Reiz empfindet und Byron als Doppelheit, aber als ein in sich bedingtes Gespaltensein, das nicht zum Fragment wird wie bei Coleridge. Wenn die Romantiker sich in ein unbekanntes Dasein hineinsehnen, so ist die Haltung bei allen mit dem Problem des Leids verbunden, seine letzte Auswirkung aber vollzieht sich bei Shelley am harmonischsten, weil sein eigener Rhythmus ihn scheinbar mühelos in eine Überwelt hinaufträgt, während es bei Coleridge vielleicht aus Mangel an Willensenergie und sicher nach dem Verlust der Imagination zum Bruch kommen muß [3]), Byron teilweise ganz seinen dämonischen Grundtrieben zum Opfer fällt [4]) und Keats sich in das Reich der Magie [5]) rettet. Da diese Dichter jedoch aus dem Erleben schmerzlichen Treibens noch schöpferische Werte ziehen, ist das Leid ihrer Kunst unlöslich verbunden, Wordsworth allein umklammert die Wirklichkeit zu angstvoll und starr, sodaß ihm die Bereitschaft zur Schwingung immer öfter verloren gehen muß.

Daraus ergeben sich für den Stil von vornherein bestimmte Differenzen, denn selbst dieselben Erscheinungen, wie lyrisches Empfinden, Sehnsucht, Hingabe, Ewigkeitsglaube — um nur einige herauszugreifen — tragen feine seelische Nuancen. Shelley ist rauschhaft, drängend, wo Wordsworth einfach und zart bleibt, Byron ironisch oder tragisch wird, Keats willensmäßig versagt und Coleridge sich psychologisch in das Übersinnliche einfühlt. Freilich sind auch die Vergleichsmöglichkeiten nicht gering. Allen Romantikern gemeinsam ist die gefühlsmäßige Durchseelung des Wortes, aber Wordsworth bleibt lebensnah und ruhig, ohne Größe und Pathos [6]), Byron gießt seinen Scharfsinn in Vergleich und Metapher [7]), Coleridge sucht die Totalität des Erlebens, die ihm persönlich versagt war, im Symbol zu

1) Vgl. z. B. The Corsair, The Giaour, Lara.
2) Vgl. A Solitary Reaper.
3) Vgl. Dejection, An Ode v. 39—46.
4) Vgl. Cain.
5) Vgl. La Belle Dame Sans Merci.
6) Vgl. The Daffodils.
7) Vgl. Childe Harold's Pilgrimage, Canto IV, St. 78—82: Rome.

erbilden [1]), Keats beschwört durch farbenprächtigen Wortzauber die Welt der Magie, während Shelley nervöser, strömender, schwebender und daher weniger leicht faßlich wirkt. Seine künstlerische Einheit liegt im Akustischen beschlossen, die Musik ist hier: ästhetisches Wertbild eines Lebens, das zum Tatverzicht verurteilt war [2]).

Im allgemeinen ist Shelley soweit Romantiker, als er sich um eine seelische Haltung bemüht, wo er aber die passive Bereitschaft zu Gunsten einer aktiven Bewegtheit aufgibt, kommt seine eigene Dynamik zum Durchbruch. Die Beobachtung einer sich steigernden Aktivität — die sich als Hinneigung zum Drama andeutet [3]) — stellt den Dichter in einen neuen Zusammenhang. Formspannung entsteht aus Unsicherheit, Zweifel, Sehnsucht und charakterisiert eine Zeit, die schon neuen Bewegungen offen steht. Nehmen wir dazu die musikalischen Momente und damit das Bestreben, Entgrenzung und Auflösung bis zum Extrem zu führen, wo nur die Klangeinfühlung noch zu Ergebnissen kommen kann, so rückt er als repräsentativer Typ deutlich an das Ende seiner Epoche, weil die Musik immer einen leisen Unterton von Dekadenz in sich tragen wird. Tonerlebnis und Formschwankung zeigen ein verborgenes Verlangen auf, die hingebende, einfühlende Haltung in eine tätige, willensbetonte überzuführen, die von fern auf dichterische Bestrebungen von größerer Lebensnähe weist und erlösen ihren Träger, gerade weil sie ihn festlegen wollen, in die schwebende Lebensstimmung einer sterbenden Zeit.

1) Vgl. The Rime of The Ancient Mariner.

2) Vgl. A Fragment: To Music: „Silver key of the fountain of tears,/ Where the spirit drinks till the brain is wild; / Softest grave of a thousand fears, / Where their mother, Care, like a drowsy child, / Is laid asleep in flowers."

3) Vgl. The Cenci.

Lebenslauf.

Ich, Hedwig Anne Marie Lichtenberg, wurde am 2. April 1900 in Osterburg (Kreis Osterburg) geboren, bin evangelischen Bekenntnisses und preußischer Staatsangehörigkeit. Nach dem Besuch des Kaiserin-Auguste-Viktoria-Lyzeums und Oberlyzeums in Halberstadt bestand ich im Februar 1919 die Reifeprüfung, erhielt im März 1920 das Zeugnis der Lehrbefähigung für Lyzeen und studierte Englisch, Französisch und Deutsch vom April 1925 bis März 1926 in Marburg, vom Mai 1926 bis Juli 1926 in München, vom Oktober 1926 bis Februar 1927 in Paris (Sorbonne), im Sommer-Semester 1927 in London (King's College), vom Oktober 1927 an in Marburg und bestand im Mai 1931 die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen. Danach widmete ich mich der Abfassung der vorliegenden Arbeit und bin Herrn Professor M. Deutschbein für mannigfache Anregungen zu großem Danke verpflichtet. Der mündlichen Doktorprüfung unterzog ich mich am 4. August 1933. Zu gleicher Zeit vollendete ich meine praktische Vorbereitungszeit für das Lehramt an höheren Schulen, bestand im September 1933 in Kassel die pädagogische Prüfung. Seit dieser Zeit bin ich an der staatlichen Elisabethschule in Marburg als Studienassessorin beschäftigt.